EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

OSAKA 1970

Miguel Fontoura

LISBOA
EXPO'98

Texto
Miguel Fontoura

Revisão de Texto
Fernando Milheiro

Design Gráfico
Luis Chimeno Garrido

Coordenação de Edição
Fernando Luís Sampaio

Coordenação de Produção
Diogo Santos

Fotocomposição, Selecção de cor e Fotolitos
Facsimile, Lda.

Impressão
SIG - Telles da Silva, Lda

Créditos Fotográficos
Agradece-se aos serviços da Embaixada do Japão, em Lisboa, a cedência das fotografias.

Depósito Legal
118285/97

ISBN 972-8106-03-3

Tiragem
2 000 exemplares

Lisboa, Novembro de 1997

Uma Edição





I

PROGRESSO NA HARMONIA

A Exposição Japonesa Universal e Internacional, Osaka'70, foi inaugurada a 14 de Março de 1970 pelo imperador Hirohito e pelo primeiro-ministro Eisaku Sato. Cada uma das duas figuras leram discursos com menos de 30 segundos cada. Na sua intervenção, Eisaku Sato explicou, perfeitamente, o porquê de fazer uma Exposição no Japão, dizendo: «O Japão adquiriu força nacional suficiente para organizar uma exposição mundial e para assumir, junto da comunidade internacional novas responsabilidades.» Depois dos discursos, a festa começou, com o desfile dos Expo-Anjos e das Expo-Hospedeiras, respectivamente crianças e hospedeiras dos vários países participantes, vestidas com os seus trajes tradicionais. Por cima delas e à sua volta, nuvens de *confetti* choviam, caindo sobre os *robots* electrónicos que deitavam fumo de cores e faziam barulhos de máquina sofisticada.
Atrás desta primeira coluna mais desordenada e infantil, seguiam as representações nacionais, com o Canadá, Estado que tinha organizado a última Exposição, em 1967, a liderar o desfile. Seguiam-se-lhe os Estados Unidos da América e a Coreia do Sul e os demais Estados participantes. Como explicação da política externa nipónica da altura, a ordem do desfile era espantosamente clara e sintética...
No dia seguinte, 15 de Março, Osaka'70 abriu as suas portas de manhã cedo, para os milhares de visitantes que se acotovelavam... e os normais problemas logísticos e os acidentes imprevisíveis não se fizeram esperar. Nesse mesmo dia, oitenta visitantes ficaram presos numa gôndola suspensa, porque o mecanismo, com uma reprovável falta de respeito nacional, decidiu parar; igual falta de decoro tiveram as portas giratórias que serviam a entrada ao Pavilhão dos Estados Unidos: ou por excesso de visitantes, ou talvez pelo peculiar gosto asiático em girar sobre si mesmo, o facto é que essas portas foram substituídas quase imediatamente, não deixando de causar um rubor envergonhado nos representantes americanos...
Aliás, qualquer sítio onde 65 milhões de pessoas convergem em 183 dias é, naturalmente, lugar de complicações mais ou menos sérias. Em Osaka, ficaram para os registos: 55 casamentos, 17 mortes, um nascimento, 47 mil crianças perdidas (e encontradas), 44 mil adultos perdidos (e também encontrados), 60 greves de trabalhadores do recinto e dos pavilhões, 1800 roubos declarados, 126 incêndios e...

um tufão. Mas as exposições, embora também feitas destas pequenas histórias, têm sempre um enredo maior, uma explicação que elucida os porquês e os comos. É esta explicação que, nas páginas que se seguem, pretendemos dar.
Cento e dezanove anos depois da primeira Exposição Internacional ter aberto as portas ao público, no imponente Crystal Palace em Londres, o continente asiático vai ser o anfitrião da vigésima exposição internacional: OSAKA'70. Depois de ter participado na sua primeira Exposição Internacional, em Paris, em 1867, é o Japão que faz de anfitrião e convida o mundo. Século e meio depois, muda-se o continente, muda-se a vontade, muda-se, afinal, o próprio conceito de exposição internacional. A museologia industrial de carácter nacionalista, xenófoba por vezes, é substituída por dois novos conceitos: a cooperação internacional e as novas tecnologias. No entanto, nem tudo mudou tanto como isso: o país anfitrião na década de setenta continua a compreender a realização de um evento desta natureza com o mesmo sentido de promoção nacional e de afirmação de capacidade como os anfitriões do século passado.
No caso japonês, no entanto, há diferenças culturais essenciais: o facto de a Exposição de 1970 se realizar na Ásia, mais precisamente



O aspecto mais lúdico de Osaka: o Daidarossauro.

no Japão, vai ter uma importância fundamental na normalização da percepção desse país pelos quase dois milhões de visitantes não asiáticos e, através desses, das várias sociedades ocidentais. Afinal, há quase trinta anos, o Japão era ainda para muitos uma curiosidade inacessível pela distância e pela falta de interesse.

Uma sociedade igualmente inacessível pelas diferenças, pelas práticas rotineiras tão contrárias às nossas, no fundo tão incompreensíveis e estranhas como estas: ao entrar-se em casa, descalçam-se os sapatos, não se tira o chapéu; as pessoas esfregam-se antes de entrar na banheira, não quando lá estão; quando de luto, a cor permitida é só o branco; as notas de pé de página, nos livros, colocam-se em cima e não em baixo do texto; os jardins não têm flores; o vinho bebe-se aquecido, mas o peixe come-se cru; os gatos não têm caudas e são as mulheres que ajudam os homens a despir os seus casacos... Descontando o óbvio sabor folclórico deste amálgama de costumes japoneses, observados ainda hoje, fica-se, assim mesmo, com uma nítida certeza das diferenças de sociedade entre o Japão e o Ocidente. Nesse sentido, a realização, em Osaka, de uma Exposição Internacional contribuiu para que essas diferenças fossem, de parte a parte, entendidas por aquilo que na verdade são: idiossincrasias perfeitamente naturais e aceitáveis, que mais não servem do que para dar uma tipicidade própria a culturas cujo centro é bem mais do que esse género de pormenor quase acidental.

Com Osaka'70, volta-se a provar a excelência do instrumento Exposição Internacional como veículo de promoção nacional, independentemente da língua oficial em que são apresentadas, da nacionalidade do recinto onde são realizadas ou da percentagem de estrangeiros que as visitam. Conjuntamente com os Jogos Olímpicos e, possivelmente, com o Campeonato do Mundo de Futebol, são as montras do orgulho nacional da era moderna; com elas, por elas mesmo, as nações ganham orgulho, exibem-se perante as demais, impõem respeito internacional. E, em 1970, poucas nações teriam tantas razões como o Japão para organizar uma Exposição Internacional.

Quem entrasse na catedral de ferro e vidro que albergava a Exposição Internacional de Londres de 1851, estava, à partida, impedido de ter opinião sobre a representação japonesa, facto para o qual contribui a não participação desse país na primeira Exposição Internacional... E se se fizer o exercício de imaginação necessário para se conceber, agora, o possível pavilhão japonês na Londres de 1851, o que colocaríamos lá dentro? Por outras palavras, o que é que

o Japão poderia colocar num seu pavilhão? Para além dos aspectos culturais da sua representação, a merecerem certamente um pavilhão próprio, o Japão não tinha produção industrial própria, não detinha avanços industriais que justificassem a sua presença. Faltava-lhe ainda a razão mais necessária de todas: a vontade de participar que, no caso japonês, era quase inexistente. E vai ser este Japão que, século e meio depois, se lança na aventura de realizar a primeira exposição feita no continente asiático. Parecendo até querer aumentar a parada, a Exposição de Osaka vai-se assumir, desde o momento da concepção, como a maior e mais rica Exposição Universal realizada depois de 1945.
À mesma pergunta, uma resposta diferente agora: que mostraria o Japão agora em 1970, aos olhos do mundo? A primeira grande potência asiática, a robustez de uma economia que começava a disputar a primazia norte-americana em alguns sectores e um orgulho nacional verdadeiramente inultrapassável. Em 1970, o Japão tinha vontade, capacidade e poder para organizar a Exposição Internacional de Osaka.
Falar de Exposições Internacionais é falar de orgulhos nacionais: sem estes, não há condições para realizar aquelas. Com efeito, como justificar o dispêndio de energias e de vontades necessárias para conceber e realizar uma aventura do tamanho de uma Exposição Internacional, sem se recorrer ao manancial, sempre inesgotável, do orgulho na nação? É esta exactamente a melhor maneira de explicar porquê o Japão decidiu lançar mãos à obra e realizar uma Exposição Internacional. Obriga a história e o respeito pelos factos que se recontem os passos mais importantes que levaram a Osaka, em 1970. É que, para os mais distraídos, o dia 15 de Março de 1970 é o culminar de uma série de tentativas de realização de uma Exposição Internacional em solo japonês: 1890, 1912 e 1940 são datas que qualquer especialista nipónico em Exposições Internacionais terá na memória como hipóteses falhadas de ter, no Japão, um Exposição Internacional. E, para os mais desatentos, estas três datas representam, na história japonesa, três momentos fundamentais: o início da era Meiji, o começo da modernização do Japão; o final da mesma era, com a morte do imperador e a última tentativa de supremacia nipónica no oceano Pacífico, que culminaria com a guerra contra os Estados Unidos. Para além disso, 1940 representa igualmente os 2600 anos da fundação do Japão. E, para quem aprecie exemplos de honestidade comercial relacionada com Exposições Internacionais, os serviços da organização da Exposição japonesa de 1940 tiveram tanto sucesso que chegaram a vender bilhetes.

Mais exactamente, foram adquiridos 700 mil bilhetes, no Japão, com mais de dois anos de avanço. Os afortunados que puderam ou quiseram esperar trinta exactos anos, conseguiram fazer valer o seu dinheiro: três décadas depois, franqueavam as portas da primeira Exposição Internacional alguma vez realizada no Japão! Cronologias à parte, era certamente ainda a mesma nação que mostrava, ao mundo, a sua capacidade e pujança.

E três décadas mais marcantes na recente história japonesa não deverão existir: do expansionismo militar xenófobo ao estatuto de primeira potência global civil, no dizer de, entre outros, Funabashi, em somente trinta anos é um caminho que merece algum detalhe de escrutínio. Mas permitimo-nos recuar na exposição para relembrar o mote deste livro: a vontade japonesa de fazer uma Exposição Mundial! É esta vontade que está sempre presente, quer para justificar o orgulho nacional-militarista da Junta Militar japonesa da década de quarenta, quer para relembrar, já na década bastante mais civil de sessenta, as autoridades nipónicas do objectivo nacional de expor o Japão ao mundo, fazendo uma Exposição Internacional!

Temos assim um móbil expositivo recorrente e crónico: o muito compreensível orgulho japonês. Como qualquer orgulho, o japonês é matizado, de acordo com a circunstância em que é vivido: da inebriante novidade da industrialização de finais do século XIX, passando pelo expansionismo militarista das décadas de trinta e quarenta do nosso século, à reafirmação pacífica e pacifista das vantagens do confucionismo social e económico japonês das ainda contemporâneas décadas de sessenta e setenta, de todas estas etapas se alimentou, conscientemente, o orgulho nacional japonês. Assim, torna-se compreensível, mais, justificável, que o Japão tenha acalentado, durante mais de um século, o desejo de convidar, para a sua casa, as demais nações que iam percorrendo o seu caminho.

Atrevemo-nos até à generalização evidente: a vontade expositiva japonesa não é maior do que a francesa ou norte-americana: enquanto os Nipónicos organizaram uma só vez, até 1970, uma Exposição Internacional, os seus aliados pós-1945, fizeram-no três vezes, de Saint Louis a Nova Iorque, passando por Chicago!

Entendida a «teimosia» japonesa em organizar uma Exposição Internacional, depois dos reveses de 1890, 1912 e 1940, percebe-se o porquê de Osaka como símbolo da modernidade japonesa, já perfeitamente alcançada em 1970.

Vinte e cinco anos depois da derrota militar japonesa, vinte e cinco anos depois do início da ocupação militar norte-americana, vinte e

cinco anos depois da maior humilhação internacional alguma vez sofrida pelo Japão, este vê chegada a altura de convidar a comunidade internacional para participar na sua Exposição. Como reabilitação internacional, há piores processos...
Mas a Exposição de 1970 não é, de todo, uma questão de revanchismo exibicionista; a ideia não é provar a superioridade do Japão, mas a igualdade por comparação aos demais Estados participantes. Por essa mesma razão, a escolha do tema da Exposição «Progresso Humano na Harmonia» tem de inocente somente a subtileza de quem não se querendo pôr em bicos de pés, pretende chegar à mesma altura. Ao lado do significado imediato e óbvio do tema, um outro se esconde: um desejo de normalização e de aceitação do valor do Japão pelos demais Estados. É também esta a explicação da vontade japonesa em conceber e realizar a sua Exposição em 1970: para além de servir de montra à capacidade tecnológica e industrial japonesa, existe igualmente um desejo de aceitação na normalidade do sistema internacional que, pelo menos desde 1945, andava arredada da percepção japonesa.
E no entanto, a Exposição de Osaka vai viver de um paradoxo evidente, quer durante a sua realização, quer durante os anos que se vão seguir. Destinada a potenciar e a dar a conhecer ao mundo inteiro que o Japão estava de volta ao seio da comunidade internacional, por um lado e, por outro, a incutir confiança na própria nação japonesa, a verdade é que uma rápida observação dos números finais de bilheteiras nos levam a concluir que esta Exposição foi feita para japoneses exclusivamente! De um total de 64 milhões de visitantes, 62 milhões eram japoneses, isto é, 97 por cento dos visitantes não eram estrangeiros. Se se quiser observar por outro prisma, cerca de 60 por cento da população japonesa visitou Osaka entre 15 de Março e 13 de Setembro de 1970! Dos três por cento de visitantes da Exposição que eram estrangeiros, mais uma vez os números podem surpreender: eram cidadãos americanos 52 por cento dos mais de milhão e meio de visitantes de além-mar. Concluindo: dos mais de 64 milhões de visitantes de Osaka'70, cerca de 700 mil foram estrangeiros, se não se contar com os americanos.
Et pourtant... a Exposição não deixou de ser um êxito internacional, comprovada pelos 77 países e quatro organizações internacionais participantes, bem como pelo nível da participação, traduzida nos conteúdos temáticos dos Pavilhões Nacionais. Comprovam também o sucesso os números de bilheteira apurados no final da Exposição: os quase 65 milhões de visitantes registados superaram, em mais de



Outra vista de Osaka, com o Pavilhão Americano ao lado direito da imagem.

15 milhões, os esperados pela organização! Para se ter uma ideia mais concreta dos números envolvidos, o dia em que se bateu o recorde de visitantes foi a 5 de Setembro, quando mais de 800 mil visitantes franquearam as portas da Exposição.

Mas o sucesso da Exposição não se faz só de numeros, mas de vontades e persuasões: convencer um milhão e meio de turistas não japoneses a visitar uma Exposição Internacional não é, de todo, uma má promoção para o país, partindo do princípio que a distância dos principais centros emissores de turistas era considerável. Aliás, Osaka teve um outro efeito curioso e não esperado na sociedade japonesa: o número de turistas japoneses a viajar para o estrangeiro mais que dobrou a partir de 1970, como se em Osaka tivessem ficado abertas as portas para que uma sociedade tradicionalmente fechada e conservadora despertasse agora, com curiosidade, para o mundo à sua volta e o quisesse ver de perto. Para tanto, não era também estranho o facto de estando profundamente envolvido num processo de aceleradíssimo crescimento industrial e económico, o Japão se obrigasse à internacionalização em todos os campos: Osaka foi, também, consequência do crescimento económico japonês, que forçou, mais ou menos abertamente, a uma exposição ao estrangeiro até então pouco sentida na sociedade japonesa.

Depois de 1945 e do contrato político e de desenvolvimento firmado com os Estados Unidos, essencial para o desenvolvimento da econo-

mia japonesa, que teve como consequências culturais mais notórias uma transposição da mitologia comercial e consumista americana, traduzidas nos hamburgueres, refrigerantes, música e, pasme-se!, num interesse devoto no mais americano dos desportos, o basebol, depois de 25 anos sob esse confortável guarda-chuva americano, o Japão sofre a sua segunda grande abertura, exactamente com Osaka'70.

Contrariamente à imposta pelo comodoro Perry e pelos seus canhões, em 1853, na baía de Edo, ou à assinada em 1945 sob o olhar vigilante de MacArthur, esta abertura de 1970 representa um esforço consciente de normalização por parte do Japão. Para a Associação que a organizou, a Exposição deve ter tido um sabor especial, sendo o fechar de página sobre um assunto naturalmente delicado, do ponto de vista japonês: o viver com o passado recente. Os Japoneses, como aliás os Alemães, vão experimentar nas décadas de cinquenta e sessenta um crescimento económico enorme, em grande parte sustentado pelos vencedores ocidentais da Segunda Guerra Mundial – lógica bipolar *oblige*. Este crescimento económico não teve, no entanto, correspondência total no sentir nacional. As feridas profundas provocadas pela derrota de dois expansionismos impiedosos não foram ainda fechadas. Embora os Alemães possuam a matriz da inquietação da consciência, para a qual têm criado os antídotos possíveis, da teoria da normalização à do domínio firme e final do passado (a quilométrica *Vergangenheitsbewältigung*), também os Japoneses, de maneira mais controlada e sussurrada, têm nestas últimas décadas questionado a sua direcção histórica, o seu desígnio mais profundo.

Mais uma vez, a Exposição de Osaka, o seu carácter feérico e educadamente ostentatório da riqueza e pujança japonesas foram um excelente meio para afastar todos esses fantasmas. Nesse sentido, Osaka teve consequências interiores profundas para um Japão sempre preso à tradição mais pesada e sacudido, violentamente, pelo progresso económico ocidental. Este arranjo cultural entre a preservação de uma sociedade em muitos aspectos ainda medieval e uma força de trabalho com necessidades e consumos cada vez mais ocidentalizados, este compromisso quase impossível entre modernidade e conservadorismo foi magistralmente consubstanciado em Osaka. É exactamente esse acordo invisível entre o melhor de dois mundos essencialmente diferentes que Osaka consegue representar perfeitamente nos 330 hectares da sua Exposição.

A extravagância de algumas soluções arquitectónicas, contrastando com os quimonos impecavelmente vestidos, o futurismo por vezes quase *naïf* das novas tecnologias orgulhosamente mostradas por



O "admirável mundo novo" da moda dos anos 70 em Osaka.

empresas japonesas a par de um jardim japonês tradicional, todas estas incongruências do *script* de Osaka foram uma verdadeira sessão de psicanálise colectiva da nação japonesa. O resultado foi uma catarse colectiva essencial; um olhar ao espelho mais profundo da alma japonesa, das suas obsessões, conflitos e paranóias, todas sublimadas, entre Março e Setembro de 1970, nas colinas de Senri.

A viagem que este livro oferece é um passeio pelas memórias mais significativas da Exposição de Osaka, não pretendendo mais do que conservar, reavivar ou criar as impressões mais duradouras produzidas por essa aventura. Mesmo impressas a negro, em papel, as narrativas perdem sempre alguma da cor e do pormenor naturais da ocasião em que são vividas; não se estranhe, portanto, algumas omissões ou «distracções», responsabilidade única e exclusiva do autor desta memória que, no entanto, julga não afectarem o interesse do leitor por essa Exposição. E agora que o mote geral está dado, comece-se pelo princípio, pela escolha do local para a realização da Nippon Bankoku Hakurankai (Exposição Universal do Japão).





ENTRE CANAIS E BAMBUS

A Exposição de Osaka teve lugar na cidade de Suita, ao pé das colinas de Senri, na região de Kansai, junto de Osaka. A escolha da localidade foi, como todos os processos japoneses, complicados, morosos e... eficientes. Em Fevereiro de 1964, Masataka Toyota, membro da Câmara do Conselho de Ministros japonês, defende, no seio do Partido Liberal-Democrata, no poder na altura, a realização de uma Exposição Internacional no Japão. A 28 de Abril de 1964, o mesmo Toyota deposita uma proposta nesse sentido na Comissão de Comércio e Indústria da Câmara dos Conselheiros. Paralelamente, na Primavera e Verão desse ano, inicia-se uma grande campanha pública com o objectivo de levar a Exposição para a região de Kinki, a sul de Tóquio. Esta região, que compreendia as prefeituras de Fukui, Mie, Shiga, Kyoto, Osaka, Hyogo, Nara e Wakayama, tinha sido escolhida, em 1963, como objecto de um vasto plano governamental que tinha como finalidade equilibrar o centralismo cada vez mais crescente de Tóquio, a capital. Deste modo, procurava-se desenvolver estas prefeituras em termos económicos e culturais, tendo como sempre como meta a equiparação face à macrocefalia crescente da capital ao norte.

Estando então toda a região de Kinki empenhada num forte processo de desenvolvimento, nada poderia ser melhor do que realizar, em qualquer uma das suas prefeituras uma Exposição Internacional. Assim sendo, os presidentes das Assembleias das oito prefeituras envolvidas, os governadores da região de Kinki, a Federação das Câmaras de Comércio e Indústria de Kinki e a delegação regional do Partido Liberal-Democrata vão-se unir à volta de um mesmo objectivo: realizar, em Kinki, a primeira Exposição Internacional a ter lugar na Ásia. Raramente na história da realização das Exposições, terá uma única região concitado tanto apoio popular e político para ser o local de realização de tal projecto. Esta unanimidade regional, independentemente de ser apenas uma das oito prefeituras a beneficiar directamente da concretização deste sonho, é prova, mais uma vez, que o Japão estava resolutamente empenhado a trazer para si a Exposição de 1970, depois dos três anteriores desaires.

É caso para lembrar Shakespeare, quando coloca o rei João a falar: «Se não nós, quem? Se não agora, quando?» Sendo este o espírito dos responsáveis regionais na altura, importava agora fazer avançar

as pretensões de Kinki. Para tal, é enviada a 23 de Abril de 1964 uma carta assinada por Gisen Sato e Daizo Odawara, respectivamente governador de Osaka e presidente da Câmara de Comércio e Indústria de Osaka. Quase um ano depois, este esforço antecipatório dá os seus frutos: a 3 de Abril de 1965, o Ministério do Comércio Internacional e da Indústria decide que, se o Japão obtiver o direito de realizar a Exposição, esta terá lugar na área de Osaka. Em Setembro de 1965, o Bureau International des Expositions concede ao Japão o direito de organizar a primeira Exposição Internacional no continente asiático, na área de Osaka.
Mas a escolha final do sítio não estava ainda feita, já que na região de Osaka, dois locais se perfilavam como possíveis de receber a Exposição: Senri e Otsu. O plano proposto para a hipótese da cidade de Otsu incluía construir um canal entre o lago Biwa, em Otsu, até à baía de Osaka e um outro do mesmo lago para o mar do Japão, que servisse para transportar todos os materiais de construção necessários. Convém aqui uma palavra de explicação: no Japão, a construção de canais para transportar os materiais de construção é comum, bastando dizer que os famosos castelos de Nagoya e Osaka foram construídos recorrendo a esse método.
Para além de serem uma obra gigantesca de engenharia, atravessando o Japão horizontalmente e ligando as suas costas leste e oeste, estes canais poderiam representar, no futuro, uma melhoria considerável nos processos de distribuição comerciais entre a costa do Pacífico e a costa do mar do Japão. Serviriam ainda estes canais



como óbvia atracção turística, constituindo-se como variações nipónicas do canal do Panamá, mas a uma escala muito maior. Calcule-se o efeito dos grandes barcos de contentores a subir e a descer por causa dos diferente níveis de água existentes por entre colinas e vales, no meio de zonas habitadas! Uma última vantagem da solução Otsu era que estes canais poderiam, eles mesmos, constituir-se parte integrante da Exposição, pelo seu valor arquitectónico e pela memória de construção que representavam.

Senri, o distrito ganhador, por seu lado, não necessitava de recorrer a obras de engenharia tão imensas para acolher a Exposição. Pelo contrário, uma das principais razões que levou a que fosse escolhido foi, exactamente, o facto do governo japonês ter, já há algum tempo, planos de desenvolvimento urbano para essa área. O distrito de Senri era, na verdade, o centro de um gigantesco plano de desenvolvimento de transportes e urbano destinado a Osaka: aí se projectavam vários nós de auto-estradas, a juntar aos milhares de casas previstas construir. Por outro lado, em termos de terreno, a opção Senri era naturalmente agradável: toda a área tinha sido uma floresta de bambu. Para além de representar custos menores com terraplenagem, o facto de previamente ter sido uma floresta não colocava entraves arqueológicos. Aliás, quando os primeiros buldozeres começaram as escavações, o alívio dos responsáveis foi enorme ao perceberem que não existia qualquer tipo de vestígios humanos: estava-se sobre terreno virgem de história humana. Foi durante a preparação do terreno para a Exposição que se veio a compreender o porquê desta falta absoluta de interesse do Homem por esta zona: não foram descobertos cursos de água potável na área.

Osaka, a segunda maior cidade do Japão, situada 400 km a oeste de Tóquio, na altura com uma população de 3,6 milhões de habitantes, era a capital comercial do Japão. O recinto da Exposição ocupava 330 hectares e estava situado sensivelmente a 16 km de Osaka e a 30 km da antiga cidade imperial de Kyoto. A área em causa era composta por pequenas colinas, que, no processo da terraplenagem necessária, foram aproveitadas para criar pequenos lagos artificiais. Em termos de distribuição espacial, a parte mais alta do recinto foi aproveitada para os edifícios mais volumosos, reservando-se assim as partes mais planas e baixas para os edifícios mais pequenos. A orografia algo acidentada da região de Senri emprestava algum interesse ao próprio recinto da Exposição que conseguia, desse modo, quebrar a monotonia inevitável de 330 hectares uniformemente terraplenados, até porque toda essa região era escassamente arborizada.

O RECINTO

Dos 330 hectares do recinto, 228 eram consagrados exclusivamente às exposições. Deste número, aproximadamente 186 hectares eram ocupados pelas participações estrangeiras, incluindo-se aqui os países (77), organizações internacionais (quatro) e ainda cidades e províncias parte integrante de Estados participantes, como, por exemplo, o Pavilhão do Alasca ou de São Francisco. Os restantes 42 hectares dedicados à parte expositiva do recinto, cerca de 18 por cento da área disponível, era completamente ocupada pelos pavilhões japoneses: 32 empresas privadas, organismos públicos e governamentais; 10 governos provinciais e municipais e ainda 1040 expositores individuais ou colectivos.
Uma nota para a participação de quatro importantes organizações internacionais: a Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico, as Comunidades Económicas Europeias, a Organização das Nações Unidas e o Banco Asiático de Desenvolvimento. A presença destas quatro organizações essenciais ao sistema internacional da altura atesta perfeitamente a importância concedida pelos Estados participantes à Exposição de Osaka.
O recinto da Exposição estava dividido em duas partes: Norte e Sul. Na parte Norte, encontrava-se o Jardim Japonês; na Sul, a Expolândia. O Jardim Japonês tinha 1,3 km de comprimento e 200



Vista geral do recinto: em primeiro plano, o Pavilhão Fuji; por detrás, a imponência do Pavilhão Soviético.

metros de largura e apresentava ao público a história das técnicas de jardinagem nipónicas iniciadas há centenas de anos atrás. Neste jardim, 2,3 milhões de árvores e arbustos recriavam uma natureza fértil e abundante que, naturalmente, e como se viu atrás, faltava, na verdade, à zona de Senri. Pelo meio do jardim, três grandes lagos artificiais marcavam presença: o lago das Carpas, o lago de Lótus e o lago dos Irises.

A Zona Sul do recinto era a Expolândia: seis etapas de divertimento, jogos e fantasia, como se costuma dizer, e neste caso com propriedade, «para toda a família!». Por entre as rodas gigantes, carrocéis, barraquinhas e afins, uma construção peculiar dominava toda a área da Expolândia: o Daidarossauro. Consistia numa série de montanhas russas entrelaçadas entre si que se espraiavam por toda a Expolândia, com cinco percursos diferentes . Quanto ao nome, quase impronunciável, uma explicação é devida: Daidarossauro é a junção das palavras Daisarabochi, nome do gigante mitológico que criou o monte Fuji numa noite, e de (Dino) Sauro, enorme réptil da Era Secundária.



Entre a Zona Norte, contendo o Jardim Japonês, e a Zona Sul, albergando a Expolândia, estava o centro do recinto, com os Pavilhões Nacionais, o Pavilhão do Tema e os Pavilhões Industriais Japoneses. A Área Símbolo, onde estava a Praça do Festival, tinha como função, neste recinto, unir as metades ocidental e oriental do recinto. Os 330 hectares que compunham a Exposição tinham, apesar desta divisão em temática e cardinal, uma unidade de visita absoluta, aliás demonstrada cabalmente pelo inovador sistema de transporte dentro do recinto.

A filosofia de transporte de visitantes em Osaka assentava em quatro instrumentos fundamentais: o mono-rail, carros eléctricos, passadeiras rolantes e gôndolas suspensas. O mono-rail tinha uma extensão de 2,7 milhas e era completamente computadorizado e automatizado: não havia condutores, nem qualquer outra espécie de funcionários da organização dentro das carruagens. Uma viagem de 15 minutos neste mono-rail de ficção científica e estava feita uma volta completa ao



A surpreendente novidade das passadeiras rolantes,
ou 3 décadas de progresso acelerado...

recinto da Exposição. Os carros eléctricos, com capacidade para seis passageiros eram outra boa maneira, e ambientalmente correcta!, de ver todos os pavilhões, a par com as gôndolas giratórias, suspensas de cabos, como um verdadeiro teleférico, capazes de levar quinze pessoas de cada vez a ter uma visão aérea da Exposição. Finalmente, um outro meio de transporte, agora popularizado por todo o lado, na altura verdadeiramente novo e espantoso: as passadeiras rolantes tubulares. Dentro destes tubos andantes, o visitante podia apreciar o recinto à sua volta, já que as paredes eram feitas em perspex, um parente próximo da fibra de vidro, um plástico que, na altura, fazia furor. Com uma velocidade de 1,5 milhas por hora, um eficientíssimo e fresquíssimo sistema de ar condicionado, estes tapetes rolantes transportavam, por hora, 10 mil pessoas entre as várias atracções da Exposição, numa distância total de quatro quilómetros. Este sistema tinha sido utilizado pela primeira vez na Exposição de Paris, em 1900; agora, o Japão recuperava essa tecnologia e utilizava-a de maneira totalmente radical e nova, aumentando-lhe o interesse prático. Aliás, os sistemas de transporte dentro dos grandes aeroportos internacionais são devedores a Osaka, em grande parte, pelas compridas passadeiras rolantes tão funcionais e úteis. Estas passadeiras bateram ainda todos os recordes internacionais para a mais longa passadeira jamais construída com ar condicionado.

TODOS IGUAIS, TODOS DIFERENTES

Um dos problemas que recorrentemente se apresenta aos organizadores de qualquer manifestação onde existem várias vontades expositivas é saber como as coordenar, como as «arranjar» de maneira a que o todo – a Exposição Internacional – seja mais do que a simples soma de Pavilhões Nacionais, por muito belos que sejam. Como não podia deixar de ser, a organização japonesa responsável por Osaka'70 teve exactamente o mesmo problema: conciliar os orgulhos e particularidades nacionais, traduzidos em arquitecturas mais ou menos afirmativas e inconciliáveis entre si com um espírito de harmonia expositiva que, no caso de Osaka tinha, ainda por cima, o ónus do tema central da Exposição – Progresso e Harmonia – tender, naturalmente, para uma harmonização arquitectónica muito completa.

Originalmente foi ideia da Associação organizadora convidar um grupo de arquitectos que, por si mesmos, desenhassem e construíssem uma estrutura expositiva internacional única, onde os vários países participantes pudessem, de acordo com o espaço concedido a cada um deles, expor as suas peças. Esta ideia seria a tradução lógica e real do «Progresso e Harmonia», tema central da Exposição. No entanto, e apesar do muito apoio que suscitou, por exemplo, na Associação de Arquitectos Japoneses, não foi para a frente.

Duas razões claras se podem identificar, imediatamente: os orgulhos nacionais e os orgulhos industriais. Em 1970, no auge da competição bipolar ideológica, cultural, económica e social, não se podia esperar que as duas superpotências abdicassem de uma oportunidade única para provar, aos seus olhos, aos do adversário e aos do mundo, testemunha fundamental, a sua superioridade, traduzida em mais arquitectura, melhor arquitectura, mais exposições, mais atracção, mais interesse, enfim, excelência! E se esta razão colhe fundo nos egos desmesurados das duas maiores potências, não deixa de poder ser aplicada, com sucesso, aos países mais pequenos: o orgulho nacional não corresponde a tamanhos de territórios nem sequer a número de nacionais, mas sempre a uma legítima aspiração de grandeza. Assim sendo, os demais países pequenos preferiram também a solução finalmente adoptada de deixar à capacidade económica e inventiva de cada um a melhor maneira de se apresentar em Osaka.

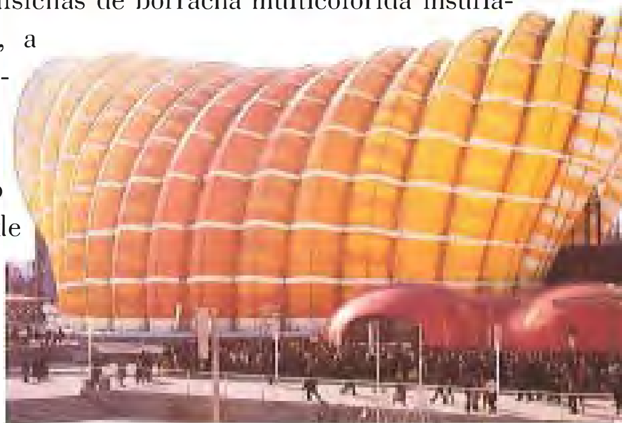
Na categoria «orgulhos industriais» o dedo deve ser apontado à possante indústria japonesa. De facto, se o orgulho nacional contou, e muito, para a rejeição de modelos comunitários de exposição, a afirmação crescente da indústria japonesa, a sua pujança, tão bem assi-

nalada nesse mesmo ano de 1970, quando, finalmente!, o Japão ascende ao terceiro lugar no campeonato da riqueza mundial, só atrás, na altura, da União Soviética e dos Estados Unidos, não poderia permitir que os pavilhões dedicados a esta exaltação tecnológica não fossem, eles mesmos, excepcionais.
Assim, sendo esta Exposição uma celebração da emancipação económica e cultural do Japão, não faria sentido que as indústrias japonesas, afinal o motor de todo esse desenvolvimento, fossem remetidas para partes de espaços expositivos gerais: o Japão exigia que se mostrasse o seu avanço, a sua igualdade internacional por comparação aos demais com pavilhões próprios. E que estes tivessem tanto dinamismo arquitectónico quanto as vendas ao exterior ou as quotas de mercado. O Japão esteve presente com 32 pavilhões de empresas, organismos públicos e governamentais. Cada um destes pavilhões foi um marco arquitectónico de Osaka'70, tornando-a, definitivamente, uma Exposição arquitectonicamente diferente.
Convém aliás que se explique uma característica única da Exposição Internacional de Osaka: pela primeira vez na história das Exposições Internacionais, os pavilhões das empresas privadas foram tão ostentatórios, arrojados e conseguidos como os dos países participantes:



por outras palavras, empresas como a Fuji, Matsushita, Toshiba, a IBM e a Kodak, assim como algumas Associações Industriais japonesas – Gás e dos Têxteis – por exemplo, deixaram a sua marca na memória dos visitantes, bem como na história das arquitecturas de exposições passadas. Premonição dos tempos que viriam, Osaka foi a

primeira testemunha do crescente poder financeiro e económico das grandes multinacionais. Nos 330 hectares de recinto disponíveis, as empresas disputaram, denodadamente, com os Estados soberanos, o metro quadrado expositivo, não sendo, por vezes, o resultado favorável às organizações políticas tradicionais.
Estava dado o mote daquilo que, a partir de 1970, viria a ser o normal em qualquer Exposição: o patrocínio, directo ou indirecto, de acontecimentos especiais durante a Exposição, por vezes de pavilhões, quando não da Exposição em si. Haverá ainda quem estranhe, nos dias de hoje, o mecenato cultural, o patrocínio ou o apoio financeiro a causas culturais, filantrópicas ou outras? Pelo contrário, o patrocínio produzido pelas grandes multinacionais tornou-se, nos últimos anos, parte importante, se não essencial, dos sempre reduzidos orçamentos das empresas culturais.
Voltando à nossa história, à história da Exposição de Osaka, foi exactamente com ela que a importância relativa dos Estados por relação às grandes empresas multinacionais começou a deixar de ser um dado seguro: a partir de agora, os Estados com menos recursos financeiros tinham deixado, na prática, de ter capacidade para competir com os grandes conglomerados internacionais. Prova evidente desta recente incapacidade financeira foram os seis pavilhões que a organização colocou ao dispor dos países menos desenvolvidos, como forma de redução de custos de construção.
Esta extremamente irónica revisão das catastrofistas previsões marxistas, em que são – pasme-se! – as empresas, o capital, que subjuga o próprio Estado, e não o agora quase que para sempre explorado operário apareceu, pela primeira vez, em Osaka.
Da simples vontade de marcar a diferença, como no caso do pavilhão da empresa japonesa Fuji, um gigantesco edifício composto de... dezasseis enormes salsichas de borracha multicolorida insufladas de ar quente, a experiências arquitectónicas de mérito próprio, a participação do sector privado foi a grande novidade de Osaka.



A originalidade do Pavilhão Fuji.

Esta novel participação privada, feita com arrojo que baste, não se quedou pela arquitectura exterior dos pavilhões; pelo contrário, a prova da capacidade e vontade do sector privado presente em Osaka estendeu-se ao interior dos seus pavilhões, ao conteúdo expositivo, com certeza, mas, e aqui com muita inteligência, à decoração. Com efeito, não é propriamente todos os dias que se tem Joan Miró a



O Pavilhão das Indústrias do Gás.

decorar, como bem lhe apeteceu, o Pavilhão do Gás, iniciativa da Associação das Empresas de Gás do Japão. Ou, se se preferir a expressão musical, assistir a um concerto de Ianis Xenakis no Pavilhão da Siderurgia do Japão, cortesia da Associação das Indústrias Siderúrgicas do Japão. E ainda, para finalizar, ver e tocar nas esculturas sonoras de François e Bernard Baschet, no interior do Pavilhão da Federação do Aço Japonês.
Como em qualquer manifestação com a dimensão da Exposição Internacional de Osaka, é necessário haver um mestre-de-cerimónias, alguém que coordene, harmonize, dirija esta orquestra de arquitecturas, esta pluralidade de gostos e tendências, quer sejam públicas, quer sejam privadas, ou, também associativas. Em Osaka'70, foi Kenzo Tange.

A ÁRVORE DE TANGE...

Kenzo Tange, o discípulo de Le Corbusier, o mestre-de-cerimónias da grande aventura japonesa de 1970, obteve a honra de ver o seu nome indissociavelmente ligado à Exposição de 1970, tendo sido o seu arquitecto supremo. Supremo por duas excelentes razões: porque foi superior por comparação aos demais e superior porque superintendeu, e como!, às arrojadas e brilhantes arquitecturas plurais de Osaka. Bravíssimo então!, que o maestro dirigiu os naipes, conduziu as secções e comandou os grupos como mais ninguém! E o resultado, enfim, merecedor de gravação, até porque, infelizmente, os registos da obra reduzem-se a fotografias sempre pequenas de mais por comparação à grandeza dos instrumentistas e do maestro, foi uma sinfonia de soluções e aventuras arquitectónicas de grande valor, parte das quais deu frutos até hoje observados. Fazendo justiça completa ao grande arquitecto japonês, Tange teve o mérito de coordenar as equipas de arquitectura que se ocuparam dos pavilhões, mas coube-lhe igualmente conceber o recinto, uns complicados 330 hectares de terreno acidentado.

Tange pode assim ficar descansado: a aventura de Osaka'70 é sua, em grande parte. E aventura tem aqui um único significado: pensar, imaginar, criar, conceber, utilizando somente as regras da inteligência! Já avisámos: Tange não é responsável por nenhum edifício erigido na Exposição de Osaka (só perderam os mais de 60 milhões de visitantes...); Tange foi o Plano Director de Osaka! E, enquanto que, para a maioria do tracejador de linha desenhada em papel assumir o papel de coordenador supremo de uma Exposição, sinónimo evidente e claro de aventura e desvelo arquitectónico, seria um desafio «adamastórico», para Tange foi, a melhor palavra é... natural.

Natural porque as alturas e larguras em que por dentro vivemos têm de ser naturais: senão, não são alturas e larguras, mas pés-direitos e cómodos e frestas nas janelas! É este o grande paradoxo da realização de Tange em Osaka: o seu conceito arquitectónico de Exposição exclui a Natureza: a Natureza é, aí, o Homem. E não será este a mais bem acabada realização da Natureza? Convoque-se aqui o testemunho de um outro grande arquitecto, Eero Saarinen, quando definiu magistralmente o conceito de arquitectura como «natureza feita pelo Homem». Olhando para a sua obra, tragicamente interrompida, recordemo-nos, pelo menos, que, neste caso, a citação é inteiramente merecida: dizem-nos o edifício da TWA no JFK e o edifício da CBS,

em Nova Iorque, bem como uma outra série de obras maiores deste finlandês, espalhadas um pouco por todo o mundo.

Função, estrutura e integração na sua época histórica: Tange soube aplicar estes princípios gerais da arquitectura moderna de maneira



Tange e Okamoto: uma perfeita símbiose entre dois grandes artistas em Osaka.

inteligente em Osaka. Dirão os puristas do traço depurado mais moderno que a «Arquitectura de Exposição», se assim se pode chamar, nunca provou merecer figurar na fila da frente das novas soluções da arquitectura. Julgamos ser um raciocínio por demais simplista, já que se esquece da primeira função dessa «Arquitectura de Exposição»: a necessidade de mostrar, do pavilhão vitoriano com exotismos coloniais, ao mobiliário de escritório futurista das primeiras décadas deste século. A essa necessidade, esta Arquitectura soube sempre responder, por vezes marcando, indelevelmente, as soluções escolhidas anos depois, como no caso da utilização do ferro como material de construção nos finais do século passado. Num certo sentido, em Osaka, Tange vai fechar um ciclo velho de século de ligações entre as Exposições Internacionais e as correntes arquitectónicas modernas, conseguindo, ainda, fazer a ponte, de alguma maneira, entre a sempre presente necessidade de expor e os novos e radicais ventos do pós-modernismo arquitectónico.

A sua planta do recinto em Osaka mimetiza e recria uma forma arbórea, com um «tronco», «ramos» e «flores». A solução de um recinto de exposição em forma de «árvore» solucionou, inteligentemente, os

vários desafios colocados à organização em Osaka: como fazer «caber» em 330 hestares 77 países, quatro organizações internacionais e mais de 40 expositores japoneses, entre governos locais e empresas? Aqui não é somente o número de participantes que causa dificuldades, mas também, até mais, diga-se, as diversidades notórias entre países grandes e pequenos, ricos e pobres, com bons e não tão bons arquitectos, com áreas de construção maiores ou menores, enfim, com mais de cem soluções diferentes de arquitectura! Como organizar este desafio sem se ter como resultado uma colecção monótona de soluções arquitectónicas díspares entre si, colecção essa organizada segundo o critério único da arrumação alfabética, ou qualquer outra menos conhecida?
É nesta resposta que Tange prova o seu talento de organizador, ao solucionar o aparentemente insolúvel problema da organização e coerência do desordenado que é uma Exposição Internacional conseguindo dar uma continuidade física aos pavilhões desiguais que são sempre os pavilhões de uma Exposição Internacional. É a «Árvore de Tange» que vai solucionar esta dificuldade: no «tronco», encontra-se a Grande Praça ou a Área do Símbolo, que vai desde as portas de entrada principais até ao Pavilhão do Tema, passando por um Museu e um Centro de Controlo de Informação Computadorizado; os «ramos» são os caminhos por onde andar, neste caso, as passadeiras tubulares e as vias para automóveis e as «flores» da árvore são, como não podia deixar de ser, os pavilhões.
Atente-se na nítida simbologia panteísta desde traçado expositivo: o tronco, o coração do ser vivo, contém a Entrada e o Pavilhão mais importante, já que encerra em si mesmo o tema nuclear da Exposição; os ramos, por onde a seiva da árvore vai de encontro à promessa realizada de vida que são as flores, têm o papel de transportadores, neste caso do factor mais essencial de qualquer Exposição: os seus visitantes. Finalmente, o círculo fecha-se, quando se chega à área mais representativa de todo o recinto: os pavilhões de todos os Estados e organizações participantes. Num certo sentido, estes pavilhões são as flores desta árvore, já que será a partir deles, neles até, que todas as exposições futuras têm e terão o seu começo.
Como qualquer outro recinto, os 330 hectares de Osaka tinham uma paleta de cores essencial característica. Neste caso, as cores do vidro, cimento e ferro. Era o início da década de setenta, e a modernidade arquitectónica a tanto obrigava. O *high-tech* dava os seus passos em Osaka, afastando, radicalmente, os eflúvios cromáticos e decorativos de exposições passadas. Mas que não se fique com a ideia que a arquitectura de Osaka era baça ou monótona. Pelo contrário, graças



O simbolismo arquitéctónico de Okamoto: a Torre do Sol.

em grande parte aos esforços de Tange, do lado japonês, e de alguns grandes arquitectos convidados por algumas das nações participantes, Osaka pode-se orgulhar de ter deixado marcas indeléveis na arquitectura, quer entendida como arte visual, quer como solução técnica. Taro Okamoto, por exemplo, é um devedor da inteligência e visão de Kenzo Tange; se não fosse este último, o pintor Okamoto não poderia ter visto a sua criação, uma Torre do Sol, um verdadeiro *baby-face* olmeca solar, de braços abertos a celebrar a Festa, a receber os visitantes sob o enorme tecto da Praça Festival. É que Tange fez finca-pé na obra de Okamoto e, contra a grande maioria dos seus colaboradores e demais responsáveis pela organização do recinto, exigiu que este hoje conhecido ex-líbris da Exposição pudesse, todos os dias, abraçar o Sol... e ser admirado pelos milhões de visitantes que por ele passaram.

... E O TECTO

Um tecto com 31,536 metros quadrados, a 30 metros de altura, suspenso por seis únicos pilares. Este tecto, esta levitação arquitectónica, é, provavelmente, a grande memória visual de Osaka'70. E com razão, pois quer em termos da área bruta que ocupou, quer como símbolo de uma nova arquitectura, fortalecida com novas técnicas de construção, traduções mais fiéis do arrojo intelectual e do desrespeito sadio pela convenção ortodoxa e bolorenta canonizada por arautos cada vez mais roucos e cansados, quer enfim como simples manifestação de graça e leveza de um simples tecto, gigantesco tecto que

albergava o mundo de Osaka, esta tenda, tecto, telhado, enfim, esta obra ficou, muito tempo depois de ter sido desmontada, como emblema das fronteiras que já se podiam sonhar desbravadas no início da década de setenta.
Vale a pena debruçarmo-nos um pouco na maneira engenhosa como Tange e a sua equipa conseguiram fazer elevar e suster!, com segurança, quase 32 mil metros quadrados de telhado, sobre uma área superior a três campos de futebol. A estrutura de telhado assentava sobre seis pilares, a partir dos quais, num verdadeiro entrançado, 2272 traves e varões se encaixavam em 639 caixas de junção! Apesar dos números pesados, a estrutura era, em si mesma, extraordinariamente leve, quer devido ao facto destes varões serem feitos de uma liga leve de alumínio, quer também por causa da sua dimensão: 10,8 metros de comprimento para somente 35 centímetros de largura! Toda esta estrutura foi montada no chão, por facilidade de execução e, depois, içada até ficar a uma altura de 30 metros sobre o recinto da Exposição. Imagine-se quatro mil toneladas de tecto suspenso sobre uma exacta meia dúzia de pilares e ficar-se-á com ideia da grandiosidade do Tecto de Tange.
Esta estrutura albergava duas grandes áreas do recinto: a Área Símbolo e a Praça Festival. Juntas, constituíam o coração de toda a


O Tecto de Tange, albergando a Torre do Sol.

Exposição. A Praça Festival tinha capacidade para albergar, debaixo da sua parte do Tecto de Tange, 27 mil pessoas simultaneamente. Como tal, tinha como funções essenciais acomodar os Dias Nacionais dos 77 países participantes, bem como uma enorme quantidade de espectáculos avulsos: *ballet*, ópera, música instrumental, grupos *rock*, enfim, todas as manifestações artísticas que chamassem muito público eram concentradas na Praça Festival. Não se fique, no entanto, com a ideia de que esta gigantesca área para 27 mil pessoas era somente um amontoado desordenado de espaços sobrepostos; a Praça Festival podia orgulhar-se de ter ao seu dispor a mais moderna tecnologia.

Os vários palcos eram controlados por uma *régie* computadorizada central, que os coordenava nas suas ascensões e voltas sobre si mesmos, de maneira a não haver sobreposições ou descoordenações; computadores controlavam igualmente a amplificação dos sons dos vários palcos e os jogos de luzes, sempre com a preocupação de deixar acontecer o espectáculo do lado, respeitando o seu ambiente próprio. A coordenação sincrónica entre eventos artísticos não acabava, porém, por debaixo do Tecto de Tange; no grande lago artificial fronteiro à Praça Festival, local das performances mais arrojadas, excêntricas ou, simplesmente, vistosas, o grande palco flutuante era, igualmente, controlado pela maquinaria e ciência nipónicas.

A Área Símbolo, contrariamente ao seu hermético nome, e estando também debaixo do Tecto de Tange, é mais fácil ainda de explicar; contrariamente à Praça Festival, onde todas as tendências, todas as ideias, todas as modas se cruzam e interagem, a Área Símbolo era, apenas, o ponto de partida da toda a Exposição. Símbolo do Progresso e Harmonia, temas da Exposição e símbolo também da tradição japonesa – no fundo, o simbolismo mais profundo era a ponte alcançada já entre a tradição e modernidade nipónicas.

E na Área Símbolo, símbolos eram três: Maternidade, Juventude e Sol. Três dimensões da vida, três torres debaixo de um tecto, o Tecto de Tange. As duas primeiras torres representam o crescimento e a infindável energia da Humanidade; a última, o Sol, a dignidade e o progresso da raça humana. Visitemos com mais atenção a Torre do Sol, obra de Taro Okamoto.

Como vimos anteriormente, a oportunidade de Okamoto de ter construído a Torre do Sol deve-a, exclusivamente, ao discernimento de Tange: sem a teimosia deste, aquele não teria sido autorizado a fazer o que fez. E pode-se dizer que a fez bonita...

A Torre do Sol tinha 70 metros de altura e apresentava três faces dis-



A original Torre do Sol, Pavilhão do tema da Exposição.

tintas aos visitantes: a mais brilhante tinha onze metros de diâmetro, estava no cume da Torre e simbolizava com a sua cara dourada, a Eternidade e o Cosmos. Uma outra face estava virada para a entrada principal da Exposição e uma terceira, que se assumia como a divindade protectora, protegia, lá de cima, todo o recinto e os seus visitantes. Mas a Torre tinha ainda uma outra característica, esta particularmente simpática para todos os visitantes: uns hospitaleiros braços abertos recebiam os visitantes. Imagine-se um abraço, mesmo figurado, de 50 metros de envergadura a iniciar uma visita a Osaka!





O PAVILHÃO DO TEMA

Para além das três torres, a Área Símbolo tinha ainda um interessante percurso expositivo, assente na ideia da viagem cronológica e histórica que a Humanidade tinha feito até então. Este percurso era o Pavilhão do Tema da Exposição de Osaka, construído dentro da própria Torre do Sol, em três níveis distintos: o Mundo do Mistério, no subsolo; o Mundo da Harmonia, nível térreo e representando a contemporaneidade; e, finalmente, o Mundo do Progresso, a 30 metros de altura, uma antevisão do futuro. Esta viagem tinha início no subsolo da Torre do Sol, continuava pelo interior da própria Torre e acabava já sob o Tecto de Tange. Quem experimentasse o percurso, começaria por ser transportado sobre uma passadeira rolante, imerso no negro mais intenso, pontuado, aqui e ali, por réplicas de gravuras pré-históricas – o Homem começava assim a marcar a sua eternidade – e por simulações de ataques de animais selvagens, recorrendo-se, felizmente, a truques ópticos e acústicos. As últimas salas existentes nos subterrâneos da nossa memória colectiva dão o primeiro motete do tema da Exposição – «Progresso através da Harmonia». É a altura de ver os utensílios, as ferramentas e as armas com que começámos a dominar as restantes espécies. Mas para além da panóplia de sílexes mais ou menos rombos, mais ou menos encastoados em grossas madeiras, mais ou menos utilizáveis, os últimos *tableaux* recordam as fronteiras menos físicas que fomos sabendo ultrapassar: as caras dos deuses, ou as máscaras para deles nos escondermos; as leitosas Mães-Terra, as avós de Rembrandts e Renoirs, de peito ainda infunado pela azáfama de alimentar a Humanidade; enfim, o início da aventura da Arte Humana.

Depois de vistas estas caves da nossa memória, suba-se até à Torre do Sol propriamente dita e dentro dessa, à Árvore da Vida. Como em qualquer árvore, o mais importante são as raízes onde, neste caso particular, se podia observar o início da história da evolução, com a ajuda indispensável de efeitos de luz, som e cor. Como qualquer Viajante no Tempo encartado por Herbert George Wells, o visitante podia observar as primeiras moléculas orgânicas a serem formadas, a partir dos compostos mais simples até, num ainda quase passe de mágica, se começarem a juntar num bailado helicoidal, como se de dervixes se tratasse, até se transmutarem na Molécula Primeira, no ADN. Por comparação ao Viajante de Wells, o visitante de Osaka teria

duas diferenças: a segurança da viagem e o esta ser feita para trás, para o início da História, e não para um seu ponto pós-apocalíptico.
Esta viagem educativa pelos nossos verdadeiros avós continuava, agora com a ajuda de quatro elevadores que faziam ascender o visitante, em rota espiralada, pelo meio da crescente complexidade das células vivas: das mais simples e primitivas, aos primeiros répteis, pássaros e símios, chegando... a nós mesmos, perfeitamente justificados e aceitáveis nesta nostálgica e científica subida pela nossa memória genética mais profunda. Ao todo, trezentos modelos, entre células e *sapiens sapiens* faziam compreender a quem fizesse a viagem a beleza inicialmente tão simples de toda a existência, da molécula ao neurónio. O efeito cenográfico era potenciado, mais uma vez, por uma cuidada orquestração de luzes, cores e sons.
Quando os quatro elevadores se imobilizavam, depois de percorrido o poço espiralado onde se tinha exemplificado o parentesco entre a alga e o Homem, o visitante tinha alcançado o cimo da Árvore da Vida e passava ao Espaço do Sol. Trinta metros acima do solo, na Torre do Sol, era a altura de iniciar a visita ao «Mundo do Progresso», uma exposição sobre o Universo, apresentando a Via Láctea e o nosso sistema solar: terminava assim a visita ao Pavilhão do Tema, cortesia de Taro Okamoto.

PAVILHÕES COM HISTÓRIAS

Todos os pavilhões existentes em Osaka foram concebidos de maneira a poderem integrar-se na planificação de uma cidade do futuro. A razão para esta obrigação era uma clara ligação ao tema da Exposição – Progresso em Harmonia –, neste caso, tentando apontar soluções para os já existentes problemas urbanísticos e de planeamento existentes nos grandes conglomerados. Os pavilhões estavam divididos em três grandes categorias: japoneses e com capitais públicos; japoneses, mas sustentados pelo sector privado, e estrangeiros.
Uma gigantesca bandeira em cimento e aço, ao vento, com 110 metros de altura e o edifício mais alto de toda a Exposição. No cume, uma foice e um martelo marcavam toda a construção. Talvez seja este o melhor ângulo para recordar o Pavilhão da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, desenhado pelos arquitectos Posokhin, Svirski e Kondratiev. O Pavilhão da URSS era completamente construído em aço, na forma de um crescente com dimensões de 70 por 130 metros no seu ponto mais largo. O esqueleto de aço

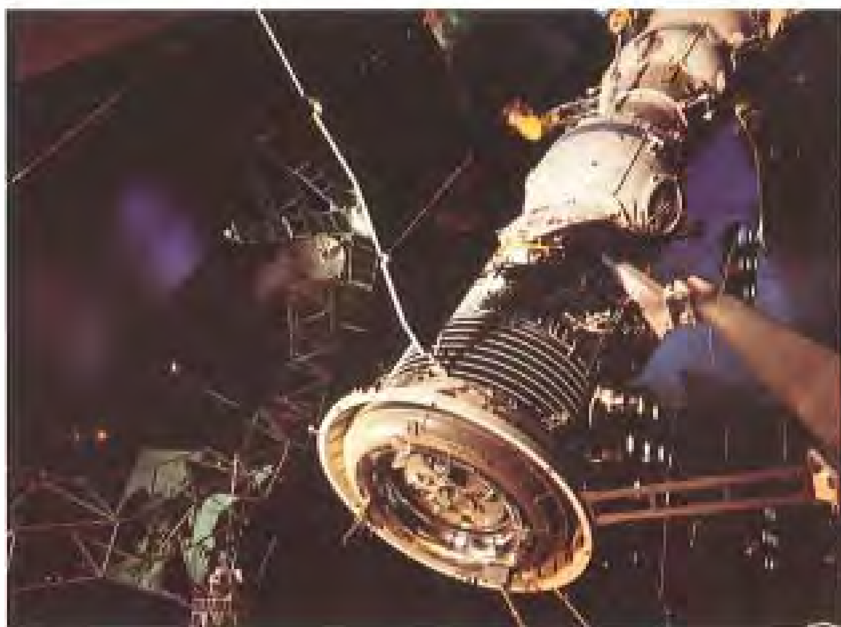


era revestido com painéis prefabricados... em aço. O telhado, as duas paredes laterais do edifício e a sua parte de trás eram pintados de branco, tendo-se guardado o ideologicamente correcto vermelho para a frente do imóvel, obtendo-se, assim, a aparência de uma gigantesca bandeira ao vento. Por dentro, o Pavilhão estava dividido em três andares: um térreo, por onde se fazia o acolhimento dos visitantes, e um primeiro e um segundo andares, por onde estavam distribuídas as várias exposições. Comuns a todas elas, a politização assumida de todo a empresa. Aliás, conjuntamente com o Pavilhão Cubano, o Pavilhão Soviético era, sem dúvida, o mais politicamente marcado. A essa marcada politização ajudava também o facto de se comemorar, nesse ano, o centenário do nascimento de Lenine, o que fez com que por todo o Pavilhão perpassasse um sentimento de nostalgia política, ajudada pela *memorabilia* de objectos pessoais e filmes sobre o primeiro líder soviético.

O Pavilhão Soviético tinha, para além da sua impressionante e distinta arquitectura, uma outra diferença por comparação aos demais pavilhões nacionais: para além das demonstrações de tecnologia de luz e som, que constituíram um dos grandes modismos da Exposição de Osaka, a URSS apresentava exposições específicas sobre temas originais das suas várias repúblicas. Esta diferença interessou aliás sobremaneira os visitantes asiáticos de Osaka, por motivos com certeza também geográficos.

Era assim que, no interior do Pavilhão Soviético, o visitante tinha um conjunto apreciável de quadros expositivos, uma mistura curiosa entre um orgulho *naïf* e uma capacidade tecnológica e de realização perfeitamente comparável à dos países rivais. Uma sala continha uma réplica com modelos naturais da floresta siberiana, com o ar fresco dos pinheiros e coníferas a misturar-se com o chilrear dos pássaros numa tarde de Verão. Outra das salas mais impressionantes continha um auditório para 450 espectadores, onde se podia passar uma meia hora a observar cenas da vida soviética: educativo, diferente... e propagandístico. Pelo meio de tudo isto, a estátua em tamanho natural de Dostoievski, um manuscrito original de Tchekov e o piano favorito de Tchaikovsky... O Pavilhão continha também um restaurante, onde os pratos mais típicos da gastronomia russa podiam ser apreciados.

Mas a *pièce de résistance* do Pavilhão era, sem dúvida, a área consagrada à tecnologia e à ciência: aí, o tema por excelência era o espaço e os avanços soviéticos para o seu conhecimento. Como não podia deixar de ser, as cápsulas espaciais *Soyuz 4* e *5* marcavam presença,



Interior do Pavilhão Soviético: da comemoração de Lenin
ao progresso no espaço – o módulo da Soyuz.

acopladas uma à outra, repetindo o feito que teve pela primeira vez lugar a 14 de Janeiro de 1969. Era ainda possível ver um modelo de uma sonda que aterrou em Vénus a 18 de Outubro de 1967, depois de uma viagem de 350 milhões de quilómetros, assim como protótipos de veículos que poderiam servir de veículos de apoio e de socorro a futuras missões espaciais soviéticas. Esta área da tecnologia espacial foi, sem dúvida, a que mais interesse suscitou junto dos visitantes.

Do outro lado, o Pavilhão dos Estados Unidos apresentava-se igualmente formidável, mas com uma simplicidade desarmante. Por outro lado, a comparação inevitável entre os pavilhões das duas superpotências não podia ter um resultado mais curioso: enquanto o Pavilhão Soviético era o mais alto de toda a Exposição, o dos Estados Unidos era o mais baixo, já que metade dele estava literalmente enterrado no recinto. Enquanto os Soviéticos tinham, fiéis à pesada arquitectura dos sovietes, erigido uma bandeira com mais de 100 metros de altura, comemorando o poder e a capacidade da União Soviética, os Estados Unidos decidiram... enterrar o seu Pavilhão. Para se ter a certeza do conceito, ouçamos a empresa de arquitectura responsável (Davis, Brody, Chermayeff, Geismar e de Harak Associates): «Escave-se um buraco com profundidade, utilize-se a terra escavada para construir umas paredes e cubra-se tudo com fibra de vido coberta de vinil.»



O Pavilhão Americano: diferente, original... e apetitoso?

Este simples conceito veio a ser o Pavilhão dos Estados Unidos na Exposição de Osaka. Para além disso, foi também um recorde por si mesma: a maior estrutrura insuflável até à data construída, cobrindo uma área com 11 857 metros quadrados, aproximadamente dois campos de futebol americano! Este tecto, insuflável, era por isso mesmo leve: apenas 60 toneladas o que perfaz um peso de 5,9 quilos por metro quadrado. A pergunta obrigatória é saber como é que um tecto com esta dimensão se podia aguentar? Por um lado, aumentando a pressão do ar no interior desta gigantesca concha em 0,002 atmosferas, isto é, 20 quilos por metro quadrado. Por outro, mantendo-se a forma da concha com a ajuda de 92 cabos de aço que ligavam, diagonalmente, as paredes ao tecto do Pavilhão. Assim, quem visse o Pavilhão de uma altura de 500 ou 600 metros, poderia ficar com a ilusão de estar a ver um enorme *édredon* acinzentado ou uma apetitosíssima cobertura de uma tarte ou empada!

Os rebordos desta grande tenda estavam ancorados às paredes artificiais de terra por meio de uma estrutura de cimento. Do lado de dentro do Pavilhão as suas paredes, escavadas na terra e íngremes, estavam revestidas por uma matéria plástica reflectora, de maneira a criar um efeito espectacular aos visitantes. Este Pavilhão/Concha era, provavelmente, o edifício mais resistente a tremores de terra existente na Exposição de Osaka: na verdade, quase nem era um edifício, mas sim uma bacia escavada na terra e coberta, engenhosamente, por uma superfície plástica. A inovação e arrojo da concepção mereceu um prémio especial do Instituto

Americano de Arquitectos, devido à «excelência do *design* arquitectural demonstrado».
O tema do Pavilhão Americano era «Imagens da América» e estava dividido em sete secções: fotografia, pintura, desporto, actividades espaciais, *folk art*, arte contemporânea e arquitectura. Uma vez entrado, o visitante tinha à sua disposição a mais variada colecção de objectos, desde as *memorabilias* inocentes, como o equipamento de Babe Ruth, item popularíssimo no país do mundo onde, depois dos Estados Unidos, o basebol é mais apreciado, aos carros de corrida utilizados nas 500 Milhas de Indianópolis, até às afirmações claras de supremacia tecnológica, como as cápsulas espaciais *Mercury*, *Gemini* e *Apollo*, passando por um fragmento de rocha lunar. Para além do Pavilhão oficial dos Estados Unidos, existiam ainda mais cinco pavilhões norte-americanos: dos estados federados de Alasca, Washington e Havai e das cidades de Los Angeles e São Francisco.
Falemos agora dos Pavilhões Japoneses: 32 pavilhões, entre os públicos e oficiais e aqueles suportados por empresas privadas. Na primeira categoria, incluem-se o Pavilhão do Governo Japonês, o das Autonomias Regionais, o da Empresa Pública dos Telégrafos e Telefones Japonesa (NTT) e a Empresa do Monopólio Japonês. No sector privado, estavam presentes a Associação Japonesa de Gás, a Associação dos Fabricantes Kubota, a Associação Japonesa de Têxteis, a Associação da Indústria Química Japonesa, a Associação para a Participação Comum na Exposição, a empresa Astrorama, a Federação das Companhias de Electricidade Japonesas, a Federação Japonesa do Ferro e do Aço, o Pavilhão Cristão, a Igreja Mórmone de Jesus Cristo, o Conselho das Exposições do Museu Artesanal Tradicional Japonês e ainda as seguintes empresas: Furukawa, Fujipan Robot, Grupo Fuji, Grupo Hitachi, Grupo Mitsui,





A promessa do Futuro em Osaka: protótipos industriais.

IBM Japão, Japão Automóvel, Matsushita Electric, Mitsubishi, PepsiCola, Ricoh San-Ai, Sanyo, Sumitomo, Suntory, Takara, Toshiba IHI e Wacoal & Riccar Sewing Machine.
Custo total destes 32 pavilhões: dois biliões de dólares americanos, a preços de 1970! Para se ter uma ideia da grandeza, só o Pavilhão do Governo Japonês, essencial para o orgulho caseiro, custou mais de 17 milhões de dólares, comparado com os parcos treze dos Estados Unidos, dez do Canadá ou oito da França. O único país com um Pavilhão mais caro foi a União Soviética: uns astronómicos 26 milhões de dólares e a consolação de ser o Pavilhão mais alto de toda a Exposição! Os 17 milhões de dólares do Pavilhão do Governo Japonês deram direito a uma estrutura desenhada pela empresa



O Pavilhão oficial do Governo Japonês.

Nikken Sekkei Komu e que se assemelhava, extraordinariamente, a cinco grandes tanques de empresas petrolíferas, capazes de albergar algumas dezenas de pessoas, a abraçar uma torre central com 80 metros de altura. Talvez a grande vantagem do Pavilhão do Governo Japonês fosse a imagem que proporcionava, se observado de 100 ou 200 metros de altura: para além de esbater as dúbias soluções arquitectónicas tomadas, fazia lembrar extraordinariamente o logotipo da Exposição, a flor de cerejeira...
Como se pode compreender facilmente, o interesse no conteúdo e na arquitectura destes 32 pavilhões variava grandemente. Alguns deles eternizaram-se como peças arquitectónicas de nível superior; outros permaneceram na retina dos visitantes como exemplos de soluções arquitectónicas novas e arrojadas somente; de outros, ainda, a lembrança oficial da Exposição de Osaka pouco diz, devido à sua falta

de importância a todos os níveis. Existindo assim diferenças essenciais entre os pavilhões japoneses, explicáveis pelos orçamentos colocados à disposição, pela qualidade dos arquitectos que neles trabalharam e pela própria importância do tema de cada um deles, é, no entanto, possível discernir algumas linhas unificadoras de todos eles, a nível arquitectónico e temático.

O primeiro traço de união de todos eles é, claramente, o de um móbil expositivo comum: do Governo às empresas privadas, em Osaka o Japão queria mostrar a sua capacidade tecnológica e económica. É aliás importante reparar na concertação estratégica feita em Osaka entre o público, o privado e o associativo: estas três realidades, cada uma com os seus pavilhões distintos, é certo, contribuíram, no entanto, para dar uma imagem de unidade e de força do tecido económico nipónico. O orgulho nacional na nova potência económica mundial recorre sempre que se pensa no que Osaka'70 foi. Não é aliás por acaso que a Exposição de Osaka é coincidente com a ascensão do Japão ao estatuto de terceira potência económica mundial, só atrás da União Soviética e dos Estados Unidos. Um quarto de século depois do *diktat* americano sobre Tóquio, o Japão celebra a sua emancipação económica e política organizando uma Exposição Mundial.

Um outro traço comum é arquitectural, e tem a ver com alguns bons exemplos de arquitectura «metabolista» propostos, entre outros, por Tange, Kurokawa, Otani e Kikutake. Esta ideia de metabolismo ou, como alguns lhe preferem chamar, arquitectura das superstruturas foi primeiramente avançada pelo americano Yona Friedman. Já na Exposição Internacional de Montreal, em 1967, se tinham experimentado soluções de estrutura modular, mas com o objectivo único de facilitar a construção de grandes áreas cobertas sem recorrer às soluções tradicionais que envolveriam cimento e betão. A solução de estruturas modulares era mais leve, barata e rápida.

No entanto, em Osaka, a opção de muitos arquitectos, especialmente os japoneses, por esta arquitectura metabólica não vai ter por única explicação esses critérios de rapidez e baixo custo; esta decisão é feita conscientemente em nome de uma opção estratégica de planeamento urbanístico. A enorme densidade populacional no Japão era, já em 1970, motivo de preocupação para urbanistas, prefeituras e Governo central. Deste modo, o «metabolismo» parecia poder representar uma solução para a falta de espaço de construção no Japão. No mar, no ar ou em terra, estas gigantescas e leves superstruturas poderiam ser, elas mesmas, o espaço que tanta falta fazia. A ideia

era, também, que estas superstruturas fossem aplicadas por cima do tecido urbano já existente; de alguma forma, seria uma sobreconstrução aplicada às grandes metrópoles japonesas.
Compreendida assim a importância desta nova corrente, é altura de analisar as suas consequências para a Exposição de Osaka. Dos «metabolistas», ou arquitectos defensores destas superstruturas, Noriaki Kurokawa foi, em Osaka, responsável por dois pavilhões distintos: o da Toshiba IHI e o da Takara, ambos os edifícios construídos para duas grandes empresas industriais japonesas. O primeiro



O Pavilhão da Toshiba, por Noriaki Kurokawa: o metabolismo em altura.

destes pavilhões tinha a forma de uma concha e a sua estrutura era composta por 1476 tetraedros que, juntos, faziam uma área coberta de 52,80 metros de comprimento. Acompanhando de perto os sinais do tempo, todo o Pavilhão foi concebido com a ajuda de computadores. A construção assentava em seis grandes pilares de cimento reforçado que, por sua vez, serviam de suporte ao telhado do Cinema de Visão Global. Este era composto por uma plataforma giratória com cadeiras para quinhentos espectadores. A grande curiosidade deste Pavilhão era a maneira como se podia observar: o visitante entrava para uma plataforma que, por sua vez, se elevava até ao auditório, selando-o completamente. O toque final era dado por uma torre de 55 metros de altura, composta igualmente por tetraedros, que quebrava radicalmente a horizontalidade aparente da sala de projecção.

Radicalmente diferente do Pavilhão da Toshiba era o outro Pavilhão concebido por Kurokawa: o Pavilhão da empresa Takara. Esta empresa tinha como tema para o seu Pavilhão «A Alegria de ser Bonito». Na verdade, esta empresa, numa jogada de *marketing* de gosto duvidoso, insistia em chamar ao seu Pavilhão um «Bonitilhão». Embora no original inglês – *Pavilion* e *Beautilion* – o trocadilho seja mais aceitável, especialmente para quem não tenha o inglês como língua materna, esta nomenclatura original não foi, cremos, motivo de sucesso acrescentado para a empresa, para o seu criador ou para a Exposição em si mesma...

O conceito do Pavilhão Takara era extremamente simples, consistindo na junção de grandes blocos de construção. Cada bloco era composto de nove estruturas metálicas semelhantes a tubos ocos, todos em forma de U e formando o espaço do bloco horizontal e verticalmente. Deste modo, o Pavilhão poderia ser aumentado ou diminuído em tamanho conforme as necessidades, exactamente da mesma forma que, com blocos de construção para crianças, o tamanho final depende exclusivamente da vontade do jovem construtor. Por outro lado, a própria divisão interior do espaço era perfeitamente adaptável às necessidades que pudessem aparecer. Os cubos que, na parte de dentro do Pavilhão, compunham a estrutura expositiva tinham três metros de largura, o que permitia satisfatoriamente jogar com alturas e larguras para exposições não desvirtuando a própria estrutura concebida por Kurokawa.

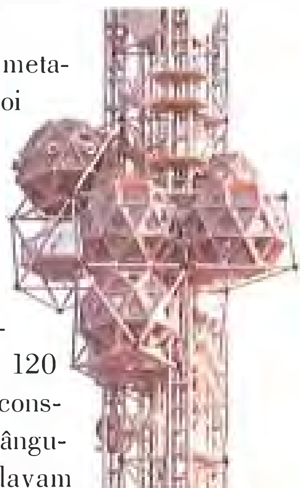
Nem todas as experiências metabolistas tiveram o mesmo grau de aceitação em Osaka; pelo contrário, a experiência de Otani veio provar que, como em todos as novas tendências artísticas, há sempre uma avenida melhor deixada por explorar...

A assinatura de Sachia Otani em Osaka foi o desenho do Pavilhão da empresa Sumitomo. Ao contrário dos pavilhões de Kurokawa, a obra de Otani foi, desde o início, mal aceite: paradoxalmente, era a falta de funcionalidade de uma estrutura concebida segundo os parâmetros da extrema eficácia espacial das superstruturas que era apontada como grande defeito do Pavilhão Sumitomo. O Pavilhão consistia de nove estruturas ovulares, muito semelhantes a discos voadores de qualquer filme série B. Tendo o Pavilhão como tema os «Contos de Fadas mais Populares no Mundo», foi certamente ideia de Otani recriar os contos de fadas, situando-os resolutamente num futuro que, em 1970, se julgava a pouca distância. Do *Gato das Botas* ao *Disco Voador* foi uma viagem intelectual que, de acordo com a opinião da maior parte dos visitantes, não foi sobremaneira apreciada.



O Pavilhão da empresa Sumitomo, por Otani: metabolismo de duvidosa utilidade.

O Pavilhão era, em si mesmo, um produto metabolista, consistindo de nove discos ligados entre si por tubos, escadas, elevadores e condutas: visualmente diferente, mas funcionalmente incapaz. Sobrava espaço por baixo dos discos, que não podia ser aproveitado, por causa de aspectos de segurança e a própria visita às nove grandes salas obrigava a um grau de ginástica de deslocação espacial que a maior parte dos visitantes não achava que merecesse a pena. Como na altura alguém comentou, estava-se perante um exemplo acabado de arquitectura de ficção científica de duvidosa utilidade futura.



Uma outra experiência arquitectónica na área do metabolismo japonês, mas de inegável qualidade, foi levada a cabo, em Osaka, por Kyionori Kikutake. A obra em questão foi a Torre EXPO, uma estrutura com 120 metros de altura, mais alta até que o enorme Pavilhão da União Soviética. A construção da Torre obedeceu aos princípios mais fundamentais da escola metabolista: assente numa plataforma triangular, os seus 120 orgulhosos metros explicavam-se, em termos de construção, pela junção de ferro e aço, em forma de triângulos perfeitos. Três tubos de aço horizontais davam

origem às pontas de um triângulo, mantido sobre si mesmo por meio de junções triangulares horizontais em ferro. Por vezes, parecia ao visitante que, da Dinamarca, para além do seu espectacular Pavilhão Nacional, a Exposição de Osaka tinha recebido inspiração para construção japonesa também... este metabolismo, tão infantilmente funcional como o Lego, marcou, definitivamente, a memória arquitectónica da Exposição.

Na altura, o metabolismo tinha, pelo menos, duas virtudes claras: afastar cânones por demais utilizados na linguagem arquitectónica rotineira e, não menos importante, criar espaço de invenção, tão mais importante quanto, no Japão, o espaço – físico, morfológico, mental, cultural – foi sempre escasso, acanhado, claustrofobicamente fechado sobre si mesmo. Independentemente das consequências arquitectónicas que este metabolismo eficientemente reciclado pela escola nipónica tenha produzido, e não foram muitas, cremos, simbolizou, pelo menos um momento importante para a cultura e história japonesas.

Aqui se está, na Exposição que o Japão quis fazer por três vezes e que nunca conseguiu, por guerras, racismos e economismos vários; agora, em 1970, é o Japão que convida, recebe e deslumbra os visitantes, com sobejantes capacidades próprias e talentos vários que faz a festa. Nesta orgia de afirmação nacionalista, a arquitectura, que no Japão é assunto cuidado e cuidadoso, não podia deixar de ser respeitada; porventura da forma mais inteligente, pegando naquilo que era um sentimento nacional de potência e de capacidade, alicerçadas numa profunda crença interior e dando-lhe novo rumo e novo sentido: um experimentalismo que, pelo menos durante todos os meses da Exposição, fizeram todo o sentido: um metabolismo quase ingénuo de natural e construtivista, mas arrojadamente funcional na forma.

Pode agora ser confortavelmente criticada a opção, estrondosamente diferente, deste metabolismo que perpassou, de maneira mais ou menos clara, por todas as criações arquitectónicas japonesas em Osaka; o facto é que, à parte a natural pátina do tempo e o facto de, como soluções de futuro, estes metabolismos funcionais não terem tido consequências fundamentais, foram declarações sérias de liberdade criativa. Liberdade que, neste caso particular, teve sempre presente o conceito que a deve acompanhar – a responsabilidade. De facto, o experimentalismo arquitectónico japonês em Osaka teve sempre consequências funcionais positivas: as construções sem paredes de tijolo são possíveis de fazer e, também, agradáveis de utilizar.

Embora a Associação Japonesa para a Exposição Universal de 1970 tenha decidido, no final da sua função, não atribuir prémios ou distinções de qualquer género (Arquitectónico, de Conteúdo, etc.) a Associação de Arquitectos Japoneses considerou, nesse mesmo ano de 1970 o Pavilhão do Canadá como o edifício mais conseguido na EXPO de Osaka. O Canadá, que tinha sido o antecessor do Japão, em 1967, em Montreal, tinha igualmente a honra de ter sido o primeiro Estado a aceitar o convite da Associação Japonesa que organizava o evento, o seu comissário-geral, o Sr. Patrick Reid era o representante junto da organização de todos os comissários nacionais e, finalmente, tinha realmente um Pavilhão magnífico! Desenhado pela empresa de arquitectos Erickson/Massey, o tema do Pavilhão obedecia ao conceito de Juventude nas suas várias facetas. O Pavilhão em si mesmo estava concebido à volta de quatro pirâmides cobertas de espelhos reflectores; no meio destas, um lago e plantas que refrescavam e descansavam o visitante. No interior, a madeira era rainha, recobrindo paredes e demais pavimentos.
Imagine-se, assim, um Pavilhão a brilhar, onde o Sol se dividia em milhares de pequenos requebros poliédricos. Embora ofuscassem, e de que maneira!, as cores nativas do Canadá, o vermelho-carmesim do Outono da floresta, ou o céu carregado de azul forte, estes mesmos reflectores reenviavam, espelhando o Sol, o brilho do edifício em si. E, para os mais turistas, para os mais fetichistas ou, simplesmente, para os mais curiosos, a Real Polícia Montada do Canadá! Os *mounties*, olhando da montada envergando o esperado garboso vermelho, davam o toque realista que qualquer apreciador de férias infelizmente sem sentido aprecia sobremaneira.
O Estado canadiano, autonomia nacional *oblige*!, possuía ainda mais três Pavilhões, respeitantes às províncias do Ontário, Quebeque e Colúmbia Britânica.
Igualmente obrigado a seguir uma lógica expositiva autonómica e multinacional estava o Pavilhão Suíço. Apelidado de «Árvore da Luz», por causa do aspecto nocturno de 32 mil lâmpadas acesas e disseminadas pelo meio da estrutura de tubos ocos em alumínio, este Pavilhão ganhou também um prémio, o R.S. Reynolds Memorial Award do American Institute of Architects. Recebeu-o o arquitecto Willi Walter, responsável pelo seu desenho. Esta «Árvore da Luz» consistia numa série de grandes cubos de construção em alumínio, completados por tubos com aplicações de lâmpadas. Estes cubos,





A "Árvore da Luz" ou o inventivo Pavilhão Suiço.

lógica e ordenamente expostos uns sobre os outros, formavam uma imagem arrumada e irrepreensivelmente ordeira do país nele contidos – a representação era perfeita. A ordem, a precisão e a harmonia da Suíça estavam perfeitamente representadas no seu Pavilhão.

A Europa estava aliás muito bem representada na Exposição de Osaka, em quantidade e qualidade: dos 77 países participantes, 22 eram oriundos do Velho Continente. A representação europeia era composta por: Alemanha, Bélgica, Bulgária, Chipre, Dinamarca, Finlândia, França, Grécia, Irlanda, Islândia, Itália, Malta, Mónaco, Noruega, Países Baixos, Portugal, Reino Unido, Suécia, Suíça, Checoslováquia, União Soviética e Vaticano. No entanto, estes 22 Estados não estavam representados em 22 Pavilhões Nacionais, já que a Dinamarca, a Finlândia, a Islândia, a Noruega e a Suécia tinham optado por uma representação única, num Pavilhão da Escandinávia. Este Pavilhão conjunto, desenhado por Vent Severin tinha como conceito expositivo, antes de mais, a preocupação de não

destacar nenhum dos países nele participantes. Nesse sentido, ao entrar no Pavilhão Escandinavo, o visitante recebia um cartão impresso com as cinco bandeiras dos países presentes. Este cartão, ao ser virado ao contrário, reflectia, na sua superfície branca, as imagens, filmes e fotografias que, um pouco por todo o lado, eram projectadas dos tectos. Como se viu, até nestas projecções havia um cuidado extremo de não ferir susceptibilidades nacionais intra-escandinavas, sendo o alinhamento das projecções completamente aleatório. O tema recorrente neste Pavilhão era o do respeito do ambiente pela indústria, aliás abundantemente explicado aos visitantes japoneses pelas hospedeiras escandinavas num impecável japonês...
Outro Estado europeu que tinha decidido não ter o seu próprio Pavilhão era o Vaticano, participando no Pavilhão Cristão. Esta atitude, de largo alcance ecuménico, traduzia-se na reunião, debaixo do mesmo tecto, das Igrejas católica e protestante do Japão. Para Osaka, o Vaticano escolheu mostrar alguns dos seus muitos tesouros artísticos e históricos: um manuscrito da Bíblia do século IV, um Codex grego do século XIII, tapeçarias rafaelitas com motivos bíblicos e ainda o maior órgão do mundo inteiramente feito de bambu.
Finalmente, o Chipre, Irlanda, Malta e Mónaco juntaram-se num Pavilhão Comunal, dado serem países com dimensão não suficiente para justificarem o orçamento de um Pavilhão próprio. Aliás, existi-



ram seis destes Pavilhões Comunais, que supriram as necessidades expositivas de 28 dos Estados participantes em Osaka. Entre eles, encontravam-se países como o Gana, o Gabão, Nigéria, Serra Leoa, Uganda, Afeganistão, Nepal, Laos, Vietname, República Dominicana, Nicarágua, El Salvador, Peru e Venezuela.

Dos pavilhões europeus, e depois de terem sido descritos o Suíço e o da União Soviética, relembrem-se agora os demais.

O Pavilhão da Holanda, estrutura composta por grandes cubos de construção que sugeriam um T invertido, tinha nas suas cores exteriores – azul, prateado e alaranjado – um dos seus grandes chamarizes. No interior do Pavilhão, ecrãs múltiplos, engenhosamente dispersos pelas várias salas de exposição, recriavam cenas da vida holandesa, bem como o modo de ser do tenaz povo holandês. Era, no fundo, como se Vermeer tivesse renascido e feito uma instalação audiovisual para o seu país, em Osaka. A intimidade delicada e pública dos seus quadros parecia reviver, séculos depois, na Exposição do Japão.

A Checoslováquia apostou na geometria decorativa aplicada aos seus renomados cristais, para criar um Pavilhão diferente dos demais: térreo e discreto, ganhava vida nas suas paredes recobertas de vidro produzido por métodos tradicionais na Boémia. No interior desta quase mastaba de cristal, a escultura mais descaradamente moderna e experimentalista disputava o lugar com representações populares de São Jorge e do Dragão, em grandes quadros de madeira; serpenteando por toda a exposição, um fio condutor, um «rio de vidro» com 12 metros de comprimento.

A França, sempre ciosa do seu lugar no mundo, apresentava um Pavilhão diferente dos demais: citando o *script* de uma reportagem feita na altura sob os auspícios da organização de Osaka'70, o Pavilhão Francês «é uma brilhante demonstração do que significa a originalidade da personalidade francesa no mundo contemporâneo e a vontade nacional de continuar o seu progresso». À parte o natural *chic* francês, o Pavilhão consistia de quatro cúpulas brancas, três sobrepostas e uma destacada das demais, onde o principal conceito expositivo era o de um museu franco-japonês, onde se homenageavam as relações económicas, políticas e culturais entre os dois países que existiam desde o século XVII. Mas os modernos ícones franceses, de Sylvie Vartan a Marcel Marceau não deixaram de estar presentes: a primeira, representada num desenho gigante animado, recorrendo a técnicas cinematográficas; o segundo, estando, de carne e osso, presente no Pavilhão do seu país.



O Reino Unido teve uma concepção abertamente nacionalista, pelo menos, da sua representação em Osaka: o telhado do seu Pavilhão consistia numa gigantesca bandeira britânica, resplandecente sob os céus de Osaka! Por debaixo do peso da *Union Jack*, encontravam-se quatro grandes salas com exposições, todas elas suspensas de quatro grandes colunas em alumínio, cada uma com mais de 30 metros de altura. A participação britânica, no fundo como a maioria das outras, hesitava entre as demonstrações mais ou menos folclóricas dos ícones nacionais – no caso francês, Sylvie Vartan; no caso britânico, os tocadores de gaita-de-foles – e as realizações tecnológicas mais ou menos conseguidas. No Pavilhão Britânico, podia-se apreciar o *Concorde*, na altura o último grito da aeronáutica mundial, como prova da ainda julgada superior capacidade britânica. Por outro lado, sendo o Reino Unido o primeiro Estado a experimentar uma Revolução Industrial, era natural que fosse igualmente o primeiro a sofrer as suas consequências ambientais. Deste modo, um dos motivos expositivos mais fortes do Pavilhão Britânico era, sem dúvida, o do controlo da poluição e do respeito pelos valores ambientais. Vinte anos depois, este tema parece pecar, porventura, pela banalidade; há vinte anos, a ecologia e o respeito ambiental pelo Planeta eram novidades absolutas, para alguns mesmo taras ou manias passageiras. Nesse sentido, o Pavilhão Britânico contribuiu, certamente, para a consciencialização ambiental dos milhões de visitantes de Osaka. Por outro lado ainda, e partindo do princípio que já mesmo em 1970 a inocência reservava-se, por vezes, para os contos infantis, esta preocupção britânica com o ambiente tinha, como suporte, a demonstração da capacidade da tecnologia nacional nos domínios dos materiais, técnicas e métodos de controlo da poluição, tecnologia essa que, certamente, poderia ser vendida ou patenteada por todos os Estados que começassem, eles próprios, a sentir o aguilhão da culpa ambiental...
A contribuição germânica para o recinto da Exposição foi, é a melhor maneira de explicar, essencialmente musical. Os Jardins da Música, nome do pavilhão da República Federal da Alemanha em Osaka, traduziam-se num imenso auditório, situado por debaixo de uma cúpula fluorescente, no meio de jardins com pequenos lagos, onde, estrategicamente colocados, pequenos ecrãs mostravam os traços mais importantes da cultura e da economia germânicas. No auditório, a palavra era dada, como não podia deixar de ser, à música alemã e à essencialidade da sua contribuição para a música ocidental nos últimos três séculos.



A música também estava presente no Pavilhão Italiano, com o recurso à Orquestra Carabinieri, vinda expressamente de Itália para abrilhantar o de outro modo pouco interessante Pavilhão transalpino. Honra lhe seja feita, não se esqueça a magnífica escultura de Mercúrio, executada por Giambologna, discípulo de Miguel Ângelo, bem como as inevitáveis estátuas de Rómulo e Remo, os fundadores de Roma, aninhados sob o tecto leitoso da teta da loba romana.

NAMBAN MATSURI OU PORTUGAL EM OSAKA

Portugal teve, em Osaka, uma participação cuidada e diversificada. Para além do Pavilhão Nacional, teve ainda a possibilidade de apresentar vários espectáculos culturais e de organizar o seu próprio Dia Nacional. A participação portuguesa começou no dia 20 de Agosto, às 18h 30, com um espectáculo de folclore, que teve lugar no *hall* central do recinto. Dois dias depois, foi a vez do já conhecido Ballet Gulbenkian apresentar três produções: uma suíte de Bach e duas estreias internacionais, *Máscaras de Ostende* e *Gravitação*. Estas três peças tinham sido criadas somente dois meses antes, para o Festival de Música Gulbenkian, retendo assim o carácter de novidade que tanto agradou os milhares de espectadores em Osaka.



Aspecto do Pavilhão Português.

No dia 24 de Agosto, o Dia de Portugal em Osaka, as actividades oficiais começaram às 10 da manhã, com um cerimónia oficial, na Praça Festival. Depois dos inevitáveis discursos protocolares, a cargo do comissário-geral da Exposição, Toru Haguiwara, e do ministro dos Negócios Estrangeiros português, Rui Patrício, os hinos dos dois países foram cantados pelo Coro da Universidade de Coimbra, acompanhados pela Expo Banda de Osaka. A seguir, teve lugar uma cerimónia singela, onde os 237 portugueses que expressamente se deslocaram a Osaka para participar no Dia de Portugal e que estavam alinhados em duas frentes na Praça Festival, foram cumprimentados por delegações de japoneses das cinco localidades que, em termos históricos, mais importância tiveram para as relações luso-nipónicas.

Assim, Kyoto, onde São Francisco Xavier pregou e que foi um importante centro cristão no século XVI; Nagasaki que, com a ajuda portuguesa foi o porto mais importante do Japão, no século XVI; Sakai, entreposto comercial de grande importância para as relações entre os dois povos; Tanegashima, a ilha onde, 437 anos antes, os Portugueses tinham conhecido os Japoneses e, finalmente, Tokushima, a cidade onde Moraes escreveu, amou e acabou por morrer. Esta dele-

gação de descendentes daqueles que, em primeiro lugar, viram um ocidental, na forma de um português, terminou esta cerimónia pública assistindo às danças folclóricas apresentadas pela delegação de duzentos e poucos portugueses vindos de Portugal.

Depois desta cerimónia, foi a vez do teatro português, com o incontornável Gil Vicente e duas das suas mais conhecidas peças: a *Barca do Inferno* e o *Auto da Índia*. Os actores eram, na sua maior parte, ilustres desconhecidos como Maria do Céu Guerra, Mário Viegas, Rui Mendes, Zita Duarte... O encenador começava, nessa altura, a dar os seus primeiros passos também e chamava-se Carlos Avilez. A seguir ao teatro vicentino, e já da parte da tarde, o folclore voltou a marcar presença, até se chegar ao espectáculo mais ambicioso da representação portuguesa: o *Namban Matsuri*.

Este espectáculo foi uma co-produção nipónico-portuguesa realizada no âmbito da participação portuguesa na Exposição de Osaka. Foi, igualmente, o primeiro contrato de co-produção assinado entre a Associação Japonesa da Exposição de Osaka e um país participante, quase dois anos antes, a 26 de Agosto de 1968.

O espectáculo tinha dois temas principais: a contribuição portuguesa para o humanismo universalista e a amizade de 437 anos com o Japão. No primeiro destes dois campos, Portugal tinha uma palavra a dizer, já que tinha sido o primeiro Estado a ligar o Oriente e o Ocidente, dando início à era gâmica. Para além de todas as justificações comerciais ou político-imperiais, toda a epopeia portuguesa teve sempre presente, naturalmente, um sentido humanista, traduzido nas miscigenações rácicas, culturais e até políticas em que o Império Português se foi progressivamente tornando.

Nesse sentido estrito, Portugal tinha já há quinhentos anos reinventado o tema central da Exposição de Osaka – o Progresso e Harmonia da Humanidade. A primeira parte do espectáculo *Namban Matsuri* é da responsabilidade exclusiva dos portugueses, dirigidos, aqui também, por Carlos Avilez. Os mais de duzentos dançarinos e músicos indos expressamente de Portugal vão, ao som de música portuguesa composta exclusivamente para essa ocasião, representando o *script*: o aparecimento do Homem e Mulher na Terra, a sua luta difícil pela sobrevivência e os primeiros contactos com a Natureza. Seguidamente, são mostrados os elementos essenciais à sobrevivência do Homem: a Pedra, com a qual ele constrói a sua casa e o seu túmulo; a Roda, símbolo do progresso mas também da apertada unidade familiar; os Metais, o pai de todos os instrumentos; e ainda o Mar, com o seu som e mistério tão apelativos. Esta primeira parte do

espectáculo termina com a transmutação deste primeiro Homem num Português.

A co-produção entre o Japão e Portugal começava realmente na segunda parte. O enredo inicia-se pelo fascínio irresistível do português pelo mar, apesar das tempestades, naufrágio e do desconhecido, simbolizado pelo Adamastor. Nessa sequência, os milhares de espectadores concentrados na Praça Festival assistiam seguidamente à epopeia dos Descobrimentos portugueses, traduzida nas novas gentes e culturas trazidas para a Europa. Nessa altura, mais de duzentos dançarinos e actores japoneses entram também em palco, representando o seu modo de vida tradicional, a sua cultura e músicas próprias. É então chegada a altura do encontro entre portugueses e japoneses, na ilha de Tanegashima. A partir desse acontecimento, assiste-se ao desenvolvimento das trocas comerciais, à introdução da arma de fogo pelos Portugueses, aos primeiros esforços de conversão levados a cabo pelos missionários católicos, terminando este segmento com o embarque da primeira missão diplomática à Europa, com destino a Lisboa e Roma, a bordo de um barco português.

A parte final deste espectáculo apresentava, de maneira coreograficamente cuidada, as diferenças mais essenciais entre as duas culturas que se começavam a conhecer, mostrando o interior da Corte portuguesa, em Lisboa e, ao mesmo tempo, cenas de nobreza no castelo japonês de Hideyoshi Toyotomi. A nota final de toda a produção era dada com a reafirmação da amizade longa de séculos entre Japoneses e Portugueses.

Este espectáculo colheu de tal maneira o favor do público presente em Osaka que foi repetido mais cinco vezes, na principal praça do recinto da Exposição, à mesma hora. A par destas manifestações culturalmente relevantes, Portugal fez-se representar, aliás como os demais países, com recurso aos seus ícones mais conhecidos no estrangeiro e especialmente no Japão. Não surpreende assim saber que Amália Rodrigues, Carlos Paredes, o Duo Ouro Negro e a equipa de futebol do Benfica (leia-se Eusébio), foram parte integrante da comitiva portuguesa a Osaka. Enquanto o Benfica teve oportunidade de disputar um desafio com a selecção nacional japonesa no Estádio Municipal de Kobe, os restantes artistas portugueses deram espectáculos, sempre bastante concorridos, para os milhares de visitantes que deambulavam pelo *hall* central da Exposição.

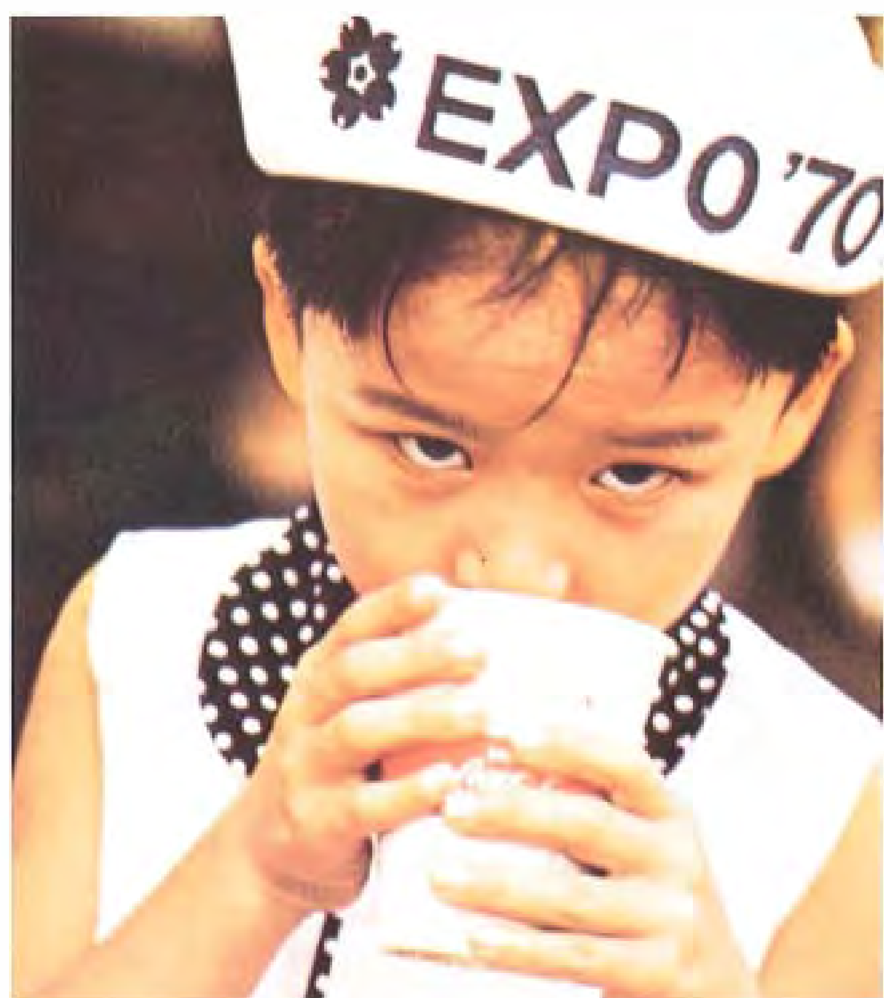
Para além do sucesso que constituíram os espectáculos apresentados pelos portugueses, quer em co-produção, quer de exclusiva responsabilidade portuguesa, havia ainda o Pavilhão Português. De arqui-



Um aspecto da Exposição – grandes praças e vias pedonais pontuavam o recinto.

tectura funcional e simples, a fazer lembrar as obras mais recentes de Cassiano Branco, por exemplo, o Pavilhão Português era composto por uma fachada central, onde o nome Portugal estava escrito em caracteres latinos e ainda em kanji, um dos três alfabetos nipónicos. Dentro do Pavilhão, a peça mais valiosa e que mais atenção chamava era, sem dúvida, um precioso biombo Namban, do século XVI, que representava os Portugueses a chegarem ao Japão. Merece ainda uma nota a réplica do monumento erigido na ilha de Tanegashima e que comemora a amizade entre os dois povos, a partir do momento em que relações diplomáticas são estabelecidas, em 1543.

Comparada com outras participações, nomeadamente europeias, a de Portugal não marcou, arquitectónica ou pelo menos visualmente, a Exposição de Osaka. No entanto, dado o seu lugar histórico de primazia indiscutível em termos de relações com o Japão, e tendo o país anfitrião apreço especial por esse tipo de memória histórica, Portugal teve uma participação bastante apreciada no cômputo geral. Essa participação dividiu-se, por um lado, num aspecto histórico e quase museológico e, por outro, na excelente qualidade dos espectáculos que foram apresentados. Estes sintetizaram, perfeitamente, as novas linhas da cultura portuguesa, traduzidas, por exemplo, na participação da Companhia Gulbenkian e os traços mais profundamente arreigados do sentir lusitano, encarnados nas prestações de Carlos Paredes ou de Amália Rodrigues.


EXPO '70

IV

ATÉ VANCOUVER

O príncipe herdeiro Akihito, presidente da Associação Japonesa para a Exposição Mundial de 1970, entrou no recinto no dia 13 de Setembro de 1970 com um propósito determinado: encerrar, oficialmente, a Exposição de Osaka. No seguimento da cerimónia, o primeiro-ministro Sato fez o balanço da Exposição, ao dizer, no seu discurso, que a mesma tinha sido «um lugar para o diálogo global». Depois dos discursos, foi a vez da chuva de *confetti*, das cascatas de sons das várias orquestras de metais presentes e dos últimos desfiles nacionais: a EXPO'70 tinha fechado as suas portas, 183 dias e 65 milhões de visitantes depois de as abrir.

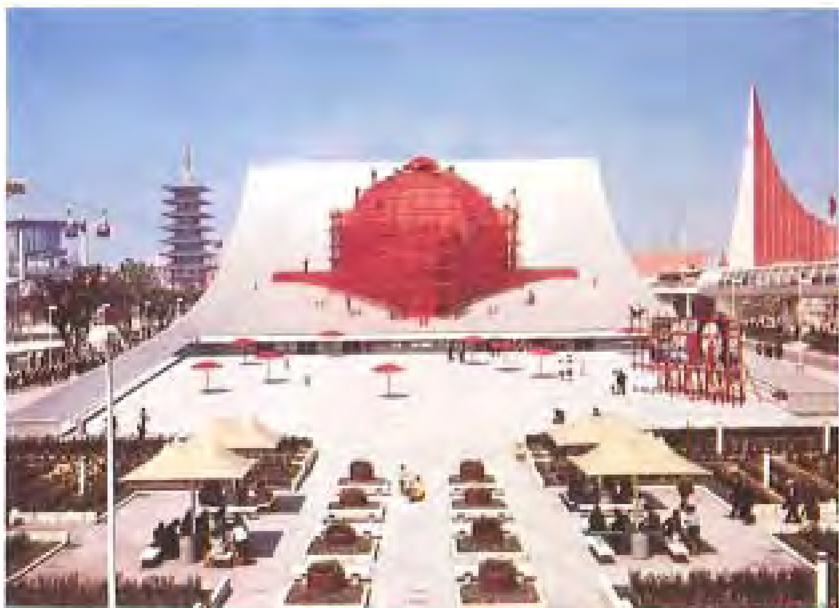
A última vez que o Japão tinha tentado realizar uma Exposição Internacional, em 1940, para além de ter vendido a 700 mil impacientes nacionais com dinheiro pronto para gastar o direito de franquear as suas portas, promessa aliás muito bem honrada trinta anos depois, deparou-se ainda com mais três problemas: a sua credibilidade internacional, a competência tecnológica ao seu dispor e a sua capacidade económica. Três décadas depois, que tipo de respostas daria o Japão a estes três desafios? Que tipo de relação tinha o Japão com os demais Estados da sociedade internacional em 1970?

A resposta mais fácil e correcta é que o Japão começava, nessa altura, a rejeitar o papel de mal-querido internacional. Pelo contrário, a década de setenta marca o início da «normalização» internacional de dois Estados que, em 1945, ficaram, apesar das suas vontades, aquém daquilo que o sistema internacional era: o Japão e a Alemanha. Interessantemente, a década de setenta significa, para ambos estes derrotados de 1945, um quase renascimento internacional, consubstanciado, aos olhos de todos, na Exposição de Osaka de 70 e nos Jogos Olímpicos de 72, em Munique. É assim através de Osaka que o Japão, já convencido de si próprio nos domínios industriais mais tradicionais, como o da construção naval e electrónica de massas, consegue agora mostrar ao mundo, aos Estados Unidos, principalmente, a sua capacidade – a sua emancipação, como se se tratasse, neste caso, de uma questão de orgulho próprio, e era-o, sem dúvida.

O único Estado a conhecer o efeito da bomba; o Estado que, em parte como expiação de um expansionismo nada ocidentalizado nos interesses, se obrigou à ocidentalização económica e, por vezes até

política; o Estado que reencetava a vida no concerto das nações, a partir 1945 como totalmente dependente da vontade dos mais fortes Estados ocidentais, o Estado que, em finais da década de setenta já era confirmado pelas estatísticas ocidentais como a terceira potência económica absoluta, era este o Estado que, já há alguns anos a esta parte, preparava a primeira Exposição Internacional a ter lugar na Ásia.

Outro grande grupo de motivos a propulsionar o Japão para a aventura de Osaka'70 eram os económicos. Vislumbrou-se já a capacidade



económica do país anfitrião, quando se disse ser a terceira economia mundial em 1970. Era exactamente este número quase mágico para os Japoneses, que tinham vivido as provações cronologicamente imediatas à capitulação de 1945 que o Japão queria, agora, bradar e exclamar aos quatro cantos do planeta! Dirão, como sempre, os cépticos, que o Japão teve, a partir do fim da guerra, ajudas imensas; no entanto, com a Alemanha, foram os países que mais beneficiaram das mesmas, não por acaso, mas sim, e em primeiro lugar, pela capacidade de trabalho e de sacrifício.

A tecnologia industrial e comercialmente utilizável a partir da década de sessenta foi, da mesma maneira, decisiva para a muitíssimo bem sucedida Exposição de Osaka. Os pavilhões da indústria japonesa rivalizaram em soluções arquitectónicas arrojadas e disputaram, junto dos visitantes, os olhares de espanto devidos às invenções então apresentadas. Robôs no Pavilhão da empresa Furukawa; novas

tentativas técnicas de controlar os tufões, no Pavilhão da Mitsubishi e, menos seriamente, uma invenção da Sanyo: o último modelo de banheira para a casa, com jactos de água a funcionarem continuamente, sendo a única dificuldade, de acordo com o comentário de alguns visitantes, lavar o cabelo – as técnicas de aproveitamento do *jacuzzi* davam, em Osaka, os primeiros e tímidos passos...

No que respeita à capacidade tecnológica, a organização da Exposição de Osaka beneficiou do facto de a mesma se realizar na altura precisa em que grandes avanços tecnológicos tinham sido alcançados: a crescente capacidade dos computadores é disto mesmo exemplo. Em Osaka, estavam presentes em grande número, controlando fluxos de visitantes, temperatura dos pavilhões e coordenando a mecânica de todos os espectáculos, nomeadamente no que respeita a palcos, luzes e sons. O número de visitantes da Exposição beneficiou, igualmente, da democratização e massificação das tecnologias que se começa a observar no início da década de setenta: as viagens intercontinentais de avião são um excelente exemplo.

Com efeito, os números totais de visitantes apontam para cerca de um milhão e setecentos mil estrangeiros, os quais, na sua imensa maioria viajaram de avião, por causa do preço e rapidez. Estes quase dois milhões de visitantes tinham algo que os unia: a sua vulgaridade. Não eram as elites do desporto ou os fanáticos desta ou daquela modalidade, a grande maioria daqueles que viajaram para Tóquio seis anos antes, por causa dos Jogos Olímpicos, mas sim o turista mediano que estava disposto a fazer algumas horas de avião para se deixar maravilhar e entreter por algo de novo. É, aliás, este um dos traços mais importantes de qualquer Exposição Internacional e, em grande parte, o seu fascínio: a possibilidade quase paradoxal de se juntar, num mesmo recinto, as tecnologias mais avançadas, as experiências artísticas mais arrojadas e a massa humana, composta por milhões de visitantes, diferentes entre si, unidos por uma curiosidade comum e muito natural.

Aliás, este sentimento de ultrapassagem de barreiras, de liberdade de expressão proporcionada também pelas novas tecnologias foi uma constante de toda a Exposição em Osaka.



Tudo era novo para toda a gente envolvida na organização; a esta sensação inebriante de experimentação juntava-se um orçamento de concepção e de execução pelo menos liberal. E convém que se diga que essa liberalidade deu frutos, já que a Associação Japonesa para a Exposição Universal de 1970 obteve lucros na casa dos 146 milhões de dólares americanos. Por outro lado, e como em qualquer Exposição, Osaka foi motivo de novas experiências: tapetes rolantes com ar condicionado, o agora banal sistema de projecção I-Max, o primeiro videofone do mundo e ainda os primeiros passos no sentido da realidade virtual, recorrendo a projecções de filmes onde os assentos dos espectadores se moviam, de acordo com o que se passava no ecrã. No que respeitou à experimentação, Osaka cumpriu completamente a sua função de Exposição, apresentando, popularizando e até banalizando as tecnologias e soluções práticas até então nas mãos de alguns especialistas.

Uma outra importante consequência de Osaka'70 foi o aparecimento da interacção interdisciplinar de especialistas a trabalhar em campos diferentes. Pela primeira vez, um arquitecto, um artista gráfico e um criador de imagens trabalharam verdadeiramente em parceria, sendo o resultado o compromisso entre três visões diferentes de um mesmo problema. Este sistema de trabalho cooperativo produziu uma teia imensa de relações profissionais e pessoais entre gentes com as mais variadas funções e tarefas que, a partir do fecho da Exposição, continuou a dar os seus frutos, na indústria e cultura japonesas.

O tema central da Exposição de Osaka era «Progresso e Harmonia para a Humanidade». Contidos neste tema vasto e abrangente estavam quatro subtemas, ligados entre si: «Para dar mais valor à Vida»; «Para um melhor aproveitamento da Natureza»; «Para uma melhor organização da Vida» e «Para uma melhor compreensão mútua». Estes quatro pilares e o próprio tema central da Exposição obedecem a uma preocupação central: a modernidade. Como o escritor japonês Kobo Abe, amigo pessoal de Kenzo Tange, disse por essa altura, «o verdadeiro critério hoje em dia é ser-se moderno!» Em Osaka, do tema às participações nacionais, a modernidade foi central. Nos 330 hectares de Exposição, não era uma civilização que marchava, mas sim um conjunto de soluções tecnológicas que galopavam, resolutamente, ao encontro de todos os visitantes. O Homem moderno, o filho da civilização industrial sublimada a partir da Exposição de Londres de 1851 começa, agora em 1970, a dar os primeiros sinais de cansaço. Note-se que, em Osaka, apesar de alguns pavilhões mais tradicionalistas de certas empresas japonesas, o índice absoluto é o



das novas tecnologias: são estas que marcam, seguramente, a Exposição de 70 e que definem o seu sentido e gosto mais profundos. Tem-se, assim, a chave que permite abrir a Exposição de Osaka – «A Modernidade» – e o seu símbolo mais próprio – «A Comunicação» – entre visitantes, países e empresas. A comunicação desta modernidade a todos que estiveram presentes em Osaka foi eficiente e eficaz: os governos, os tecnocratas, os técnicos, os construtores e os simples visitantes, toda esta massa de seres humanos compreendeu perfeitamente o alcance da mensagem: a modernidade está aqui! E esta modernidade teve consequências em todos os aspectos da Exposição: das arquitecturas às soluções de engenharia, passando por novas soluções urbanísticas e pelos próprios conceitos expositivos dos vários pavilhões, o moderno, o novo e o diferente estiveram presentes, obrigando a um constante esforço de invenção e de talento prático.
Tanta modernidade junta, em tantos campos diferentes, pode provocar, claramente, algumas disfunções de comunicação e perdas de eficiência no contexto mais vasto da mensagem da Exposição: a percepção do recinto pelo visitante não podia ser uniforme. De uma Disneylândia mimetizada, sempre que possível, ao *alter ego* americano à simples gigantesca operação de relações públicas e promoção da indústria japonesa, Osaka'70 teve, assim, as suas críticas. No entanto, a principal viria, cremos, do simples facto da Exposição não ter deixado consequências duradouras especialmente ao nível onde mais esperanças tinham sido colocadas: no planeamento urbano.
Quando se começou a pensar no recinto da Exposição, foi a própria Associação Japonesa para a Exposição, encarregue da concepção geral do espaço que levantou a parada, ao quase exigir que, do recin-



A ideia de futuro no passado: a antevisão *kitsch* de Osaka.

to a conceber nas colinas de Senri, saísse, inquestionavelmente, um novo modelo de cidade moderna adaptada ao Homem. Cá está de novo esta modernidade, a quase obsessão em ultrapassar o já conhecido, em se deixar partir por hipóteses mais ou menos promissoras, desde que diferentes. No caso do urbanismo, o objectivo continuava a ser responder à questão fundamental que ainda não tinha encontrado definição suficiente: como ocupar o espaço de maneira a favorecer as actividades naturais de uma cidade onde se vive, trabalha e se diverte?

A primeira resposta dada por essa mesma Associação foi apresentar um verdadeiro protótipo contendo soluções para quase tudo: os 330 hectares da Exposição. Nesse protótipo, as novas técnicas de gestão urbanística misturavam-se, obrigatoriamente, com as arquitecturas nacionais e industriais, todas elas afinando pela clave da modernidade, também. Transporte urbano, controlo de multidões, espaços verdes, ambiente e climatização, estes capítulos maiores do urbanismo foram, em Osaka, merecedores de novas soluções, algumas das quais perduram até hoje. Infelizmente, não nesses 330 hectares...

Quando Osaka'70 fechou as suas portas, a maior parte dos pavilhões contidos nos seus 330 hectares foram demolidos. Apareceram ainda algumas propostas de investidores privados interessados em comprar alguns dos pavilhões mais emblemáticos, mas rapidamente se compre-

endeu que os custos de manutenção de apenas alguns dos edifícios numa área imensa e agora a desertificar-se seriam astronómicos. Assim sendo, o manancial de experiências arquitectónicas apresentadas foram irremediavelmente destruídas restando, somente, a imagem fotográfica e os planos de construção das mesmas. No entanto, todo o recinto da Exposição foi designado como Parque Cultural Nacional, passando a albergar um Jardim Japonês, aliás, o mesmo que encantou os visitantes durante a Exposição, um Museu Nacional de Etnologia, um Museu Nacional de Arte, o Instituto de Osaka para a Literatura Infantil, a sede da Associação Comemorativa de Osaka'70, um grande Parque de Diversões e ainda vários parques desportivos.
No entanto, não devem ser estas as grandes memórias e consequências de Osaka'70. Sendo embora consequências físicas importantes, lembranças palpáveis daquilo que foi uma grande aventura, os museus e parques que hoje estão no lugar dos pavilhões erigidos há trinta anos não prestam homenagem suficiente à Exposição de Osaka. Se homenagear é recordar a excelência, é difícil prestar homenagem a um acontecimento tão plural e singular como foi Osaka, onde tudo esteve presente: excelente arquitectura, e arquitectura vulgar, experimentalismo arquitectónico mais ou menos consequente, bom e mau gosto, o *kitsch* e o retro, a modernidade e o tradicionalismo da sociedade nipónica, enfim, o emaranhado próprio da transição de sociedades, do industrialismo vitoriano para um outro estádio de desenvolvimento económico e cultural, comodamente alcunhado de «pós-modernismo».
Talvez seja exactamente essa a principal característica de Osaka'70: representar a fronteira entre duas realidades que, na altura, se sobrepunham ainda. A hesitação, natural, entre vanguardismos arquitectónicos ou tecnológicos inconsequentes e a verdadeira modernidade





teve, em Osaka, um duplo sentido: um, próprio e perceptível a todos que visitaram a Exposição, e um outro, mais subliminar, mais... japonês!, que tem exactamente que ver com a dualidade quase paradoxal da sociedade japonesa do pós-guerra. Uma economia que produz os mais pequenos e eficientes transístores e que, ao mesmo tempo, com ostensão, veste a sua ainda amada *geisha* com os três quimonos tradicionais e os onze cintos e faixas...

Os grandes números da Exposição de Osaka – receitas líquidas de 146 milhões de dólares americanos, 65 milhões de visitantes e um número recorde de países participantes – representam uma vitória da Associação Japonesa que a organizou, claramente, mas, também, uma vitória do Japão, daquele Japão que, há vinte cinco anos trilhava a estrada do reconhecimento político internacional; era a obtenção deste o verdadeiro objectivo de Osaka, já que o outro reconhecimento, o da sua pujança económica e financeira era, dia após dia, inscrito nas páginas dos jornais e revistas especializadas de todo o mundo.

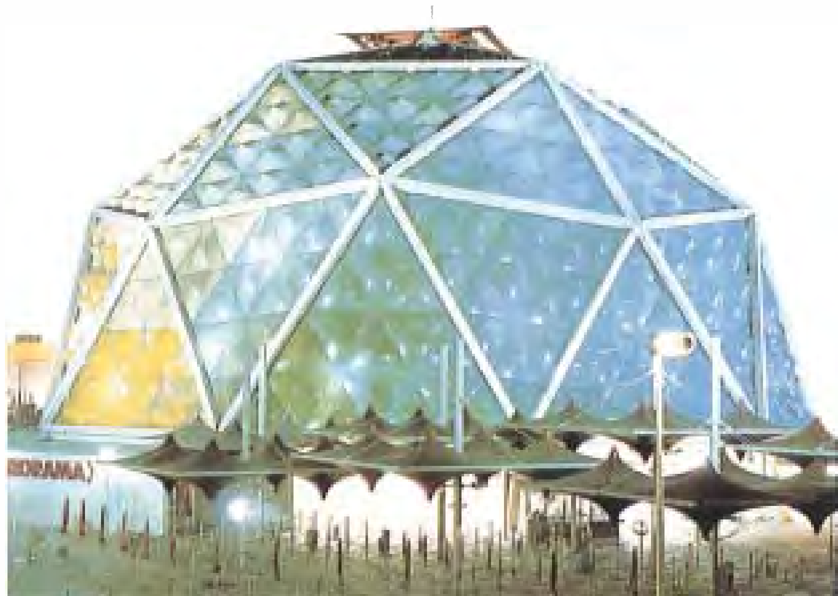
Deste modo, o Japão alcançou, completamente, os seus objectivos em Osaka, tendo até uns milhões de lucro a mostrar no final do empreendimento. Provou a sua capacidade organizativa, mostrou a potência económica em que se tinha tornado e, mais importante, atingiu um estatuto de maioridade na comunidade internacional: confirmou o seu estatuto de potência global, claro, mas não recorrendo às clássicas fórmulas da conquista ou do poder militar. Do ponto de vista do sistema internacional, a Exposição de Osaka fez, pela causa japonesa do reconhecimento e aceitação internacionais, mais, em alguns meses, que as tradicionais e gastas *démarches* diplomáticas tinham, até então, alcançado.

Qualquer Exposição tem na sua arquitectura a sua expressão mais imediata e a impressão mais indelével deixada junto do visitante. Osaka não foi excepção: pelo contrário, a arquitectura foi o grande tema escondido da Exposição de 1970. Um pouco à semelhança de Paris, em 1900, o recinto de Osaka era dominado por tendências formalistas acentuadas, conjugadas com um desejo muito japonês de

provar o mérito da sua arquitectura, das linguagens próprias do Japão. Assim, tivemos metabolismos, funcionalismos, naturalismos e até experiências na área das construções insufláveis. Em todas essas invenções e traduções de ideias e vontades, um elemento permaneceu inalterável: o desejo da experimentação e transformação da forma como central a todo o discurso arquitectónico. Da qualidade dos arquitectos da Exposição, pouco resta para dizer, que não seja laudatório. Recuperando as palavras de Otto Patzelt, em 1970, «em Osaka existiu algo que demonstra que as novas possibilidades, ainda pouco credíveis, que a nova tecnologia já oferece hoje em dia, devem ser analisadas e estudadas cuidadosamente, de maneira a ver que novas áreas deverão ser exploradas».

Se a arquitectura foi o tema escondido em Osaka, foi também, ou por causa disso, a questão mais importante levantada pela Exposição, com consequências directas para a própria filosofia das Exposições Internacionais que se seguiriam. «Progresso em Harmonia», tema da Exposição no Japão pressuporia uma identidade de pontos de vista entre os Estados participantes traduzidos, nomeadamente, na adopção de espaços expositivos comuns ou, pelo menos, na uniformização de linguagens arquitectónicas.

Mas em Osaka, pelos orgulhos nacionais e por importantes questões de promoção comercial, que se sobrepuseram, completamente, a discursos mais cooperativos ou solidários, a arquitectura serviu também como testemunho de capacidades nacionais. De outra maneira, como explicar os 110 metros efémeros do Pavilhão Soviético, por exemplo?





Até Vancouver!

Ou algumas quase hilariantes experiências «metabolistas» em pavilhões de indústria japonesa?
A cooperação internacional que devia ter sido consubstanciada nos pavilhões, consequência natural de um tema como o de Osaka, foi completamente substituída pelas rivalidades nacionais. Onde deveria ter havido harmonia de edifícios, houve somente vozes, algumas espectacularmente bonitas, outras espectacularmente feias, que se tentaram sobrepor à paleta de arquitecturas presente. Esta competitividade nacionalística acirrada teve vantagens – experiências diferentes, aventuras sem limites impostos, nível dos trabalhos arquitectónicos geralmente muito elevados – e desvantagens: «barulho de fundo» arquitectónico no recinto; flagrante injustiça para aqueles países com menor capacidade económica ou com egos menos inflacionados; e, finalmente, desrespeito pelo tema da Exposição – Progresso em Harmonia. Embora a arquitectura do recinto fosse progressista, era-o esquecendo o respeito entre edifícios que vivem lado a lado, entre quarteirões que se devem respeitar, enfim, entre 330 hectares que deveriam ser regidos... pela Harmonia.
Como lição final de Osaka, poder-se-ia talvez dizer que a fórmula mais uma vez utilizada em 1970 abeirava-se, inelutavelmente, do seu fim: as Exposições Universais teriam de abandonar o discurso competitivo nacionalista, passando a escolher a cooperação e solida-

riedade internacionais como essenciais. O verdadeiro conceito de «internacional» não poderia, por muito mais tempo, suportar a concorrência desenfreada e egotista dos nacionalismos arquitectónicos de feiras. Como em outros domínios, também neste, Osaka marcou a linha de água entre o novo e o velho. Na última Exposição do século XX, em Lisboa, a lição foi já apreendida e bem: entre as duas, vinte e oito anos de tentativas... ■

BIBLIOGRAFIA

- Dorfles, Gillo, *A Arquitectura Moderna*, col. Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1986.
- Jacobs, David, *A Arquitectura*, col. Mundo da Cultura, Editorial Verbo, Lisboa, 1978.
- Findling, John, Editor, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions 1851-1988*, Greenwood Press, New York, 1989.
- *S.A. EXPO '70*. L'Association Japonaise pour l'Exposition Universelle de 1970, s.d.
- *National Geographic Magazine*, Vol.XXXIV, March 1970
- Mousset, Paul, D'Orly en Exposaka, *La Revue des Deux Mondes*, Juin 1970.
- Schroeder-Gudehus, Brigitte & Rasmussen, Anne, *Les Fastes du Progrès*, Flammarion, Paris, s.d.
- Friebe, *Buildings of the World Expositions*, New York, s.d.
- Izumi, Shinya, *Display Designs in Japan 1980-1990,* Vol. III Expositions and Exhibitions, s.d.